A. GENTILI

NUOVA TEORICA DELL' ARMONIA

BIBLIOTECA DI SCIENZE MODERNE - F.lli BOCCA - N. 87

Digitized by Google

TORINO — FRATELLI BOCCA, EDITORI — TORINO

Biblioteca di Scienze Moderne

N. 1. SERGI G. ***Africa.*** — Con 118 fig. ed una carta . . . . . L. 13 —
» 2. NIETZSCHE F. ***Al di là del bene e del male.*** — 5ª edizione » 10 —
» 3. ZINI Z. ***Proprietà individuale o proprietà collettiva?*** leg. » 17 —
» 4. VERWORN M. ***Fisiologia generale.*** — Con 270 fig. . . . *(esaurito)*
» 5. CICCOTTI E. ***Il tramonto della schiavitù nel mondo antico.*** »
» 6. VILLA G. ***La psicologia contemporanea.*** - 2ª edizione . » 24 —
» 7. NIETZSCHE F. ***Così parlò Zarathustra.*** — 5ª edizione . . » 20 —
» 8. SERGI G. ***Specie e varietà umane.*** — Con molte figure . *(esaurito)*
» 9. BARATTA M. ***I terremoti d'Italia.*** — Con 136 sismocartografie . . . . . leg. » 45 —
» 10. SPENCER H. ***I primi principii.*** — 4ª edizione . . . . . » 25 —
» 11. STIRNER M. ***L'unico.*** — Con introduzione di E. ZOCCOLI. 3ª ediz. 20 —
» 12. DE MICHELIS E. ***Le origini degli Indo-Europei*** . . . . » 30 —
» 13. SPENCER H. ***Fatti e commenti.*** — 4ª edizione . . . leg. » 17 —
» 14. SERGI G. ***L'origine dei fenomeni psichici e il loro significato biologico*** . . . . . *(esaurito)*
» 15. SPENCER H. ***Introduzione alla scienza sociale*** . . . . » 18 —
» 16. SPENCER H. ***Le basi della morale*** . . . . . » 14 —
» 17. JAMES W. ***La coscienza religiosa*** . . . . . *(esaurito)*
» 18. SPENCER H. ***Le basi della vita.*** — 2ª edizione . . . . . » 30 —
» 19-20. PIERSON N. G. ***Trattato di economia politica.*** — Due vol. *(esaurito)*
» 21. HARNACK A. ***La missione e la propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli*** . . . . . *(esaurito)*
» 22. NIETZSCHE F. ***La gaia scienza*** . . . . . » 24 —
» 23. SPENCER H. ***L'evoluzione della vita*** . . . . . » 14 —
» 24-25. HÖFFDING H. ***Storia della filosofia moderna.*** — 3ª ediz. *(in corso di stampa)*
» 26. ZOCCOLI E. ***L'anarchia.*** Gli agitatori, le idee, i fatti . . *(esaurito)*
» 27. TROJANO P. R. ***Le basi dell'umanismo*** . . . . . » 14 —
» 28. SPENCER H. ***Le basi del pensiero*** . . . . . » 16 —
» 29. ORESTANO F. ***I valori umani*** . . . . . » 16 —
» 30. CANTONI C. ***E. Kant.*** . . . . . » 18 —
» 31. ROMANES G. I. ***L'evoluzione mentale dell'uomo*** . . . . » 13 —
» 32-33. DE SANCTIS G. ***Storia dei Romani.*** — Vol. I e II . . *(esaurito)*
» 34. FOREL A ***La questione sessuale*** esposta alle persone colte. 3ª edizione . . . . . » 31 —
» 35. SPENCER H. ***Il progresso umano*** . . . . . leg. » 35 —
» 36. SERGI G. ***Europa.*** L'origine dei popoli Europei . . . . » 40 —
» 37. BARTH P. ***Pedagogia e didattica.*** — 2ª edizione . . . . » 26 —
» 38. EUCKEN. ***La visione della vita nei grandi pensatori.*** — . . . . . 2ª edizione » 36 —
» 39. ZUCCANTE. ***Socrate.*** Fonti - Ambiente - Vita - Dottrina . *(esaurito)*
» 40. SCHOPENHAUER A. ***Morale e religione*** . . . . . » 20 —
» 41. GARELLO L. ***La morte di Pan.*** Psicologia morale del mito » 10,40
» 42. SPENCER H. ***L'evoluzione morale*** . . . . . » 14 —

Digitized by Google

All'amico e collega carissimo
M.° Ugo Dalla Noce
affettuoso omaggio di
Alberto Gentili

NUOVA TEORICA
DELL'ARMONIA

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

STEN GRAFICA — TORINO.

Digitized by Google

ALBERTO GENTILI

NUOVA TEORICA DELL' ARMONIA

TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
1925.

Digitized by Google

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

MUSIC LIB.

Digitized by Google

MT 50
G35

MUSIC
LIBRARY

a mia moglie

Digitized by Google

Digitized by Google

L'autore di questo volume ha ricercate, traverso a una minuta analisi, le ragioni e le norme dei fatti armonici ed ha sistematizzati i risultati delle sue ricerche in una teorica che mira a coordinare il vasto campo dell'armonia in un tutto organico.

Lasciato da parte l'empirismo tradizionale, egli vuole più precisamente riconoscere e determinare leggi essenzialmente logiche, fondate non soltanto su dati acustici, ma anche e più sulle esigenze del senso musicale, in relazione alla doppia natura melodica ed armonica, dinamica e statica del discorso sonoro.

Ne consegue una teorica nuova nei principali suoi fondamenti, nei suoi sviluppi, nella coordinazione della materia e pur anche nella esemplificazione.

Inoltre questo trattato se da un lato tende a raccogliere sotto le ali di un sistema possibilmente esauriente tutto quel patrimonio di forme che, lentamente messo insieme dall'intuito di tante generazioni, bastò ai grandi dell'ottocento per nutrirne i loro capolavori, d'altro lato, mentre non pretende dettar leggi all'avvenire, potrà facilitare e confortare ulteriori progressi pel fatto stesso ch'esso accetta, spiega e giustifica anche moderni frutti della libera attività creatrice.

L'Editore.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE

LIBRO PRIMO.

Nozioni fondamentali.

Sezione I. — Gli elementi primi . . . . . Pag. 3

Parte I. — Il formarsi della Modalità . . . . . » »

Capo I. — I suoni . . . . . » »
» II. — Forme tetracordali . . . . . » 7
» III. — Forme triadiche . . . . . » 13

Parte II. — Il formarsi della Tonalità . . . . . » 20

Capo I. — Costituzione della Tonalità . . . . . » »
» II. — Il temperamento . . . . . » 26
» III. — Consonanze e dissonanze armoniche fra suoni successivi . . . . . » 32
» IV. — Consonanze e dissonanze armoniche fra suoni simultanei . . . . . » 37

Sezione II. — Fatti generici . . . . . » 42

Parte I. — Fatti simultanei . . . . . » »

Capo I. — Le parti o voci . . . . . » »
» II. — Rivolti e posizioni . . . . . » 44
» III. — Ommissioni e raddoppi . . . . . » 53

Parte II. — Fatti successivi . . . . . » 55

Capo I. — Moti delle parti. - Quinte ed ottave. . . . » »
» II. — Tetracordi essenziali e incidentali . . . » 62
» III. — Forme imitative . . . . . » 67

Digitized by Google

LIBRO SECONDO.

La Tonalità nelle sue forme unimodali diatoniche.

Titolo I. — Le forme diatoniche originarie . . . . Pag. 75

Sezione I. — La Tonalità originaria maggiore . . . » »

Parte I. — Forme armonicamente consonanti . . . » »

Capo I. — Costituzione dell'ambito tonale . . . . » »
» II. — Successioni di Triadi . . . . . » 77

Parte II. — Forme armonicamente dissonanti . . . » 86

Capo I. — Gli amalgami polivoci in generale . . . » »
» II. — I Tricordi giusti . . . . . » 89
» III. — I Ritardi . . . . . » 94
» IV. — Gli Accordi dissonanti: 1° la Settima cadenzale » 114
2° la Nona cadenzale . . . . . » 131
» V. — Gli Accordi dissonanti: la Undicesima cadenzale e la Undicesima globale . . . . . » 138
» VI. — Gli Accordi dissonanti: la Tredicesima globale » 148

Parte III. — Amalgami e gruppi imitativi . . . . » 160

Capo I. — Amalgami imitativi sul grado II . . . » »
» II. — Amalgami imitativ sugli altri gradi . . . » 174
» III. — Tricordi imitativi . . . . . » 195
» IV. — Ritardi imitativi . . . . . » 200

Parte IV. — Le Progressioni . . . . . » 213

Capo I. — Principî generali . . . . . » »
» II. — La Progressione reale semplice . . . . » 216
» III. — La Progressione reale composta . . . . » 234
» IV. — Le Progressioni formali . . . . . » 255
» V. — Il Pedale . . . . . » 259

Sezione II. — La Tonalità originaria minore . . . . » 263

Parte I. — Forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Peculiari caratteristiche della Tonalità minore » »
» II. — Costituzione dell'ambito tonale. - Triadi e loro successioni . . . . . » 265

Parte II. — Forme dissonanti . . . . . » 267

Capo I. — I Ritardi . . . . . » »
» II. — Gli Accordi dissonanti . . . . . » 269

Digitized by Google

Parte III. — Forme imitative . . . . . Pag. 274

Capo I. — Tetracordi ed amalgami imitativi . . . » »
» II. — Successioni di amalgami imitativi . . . » 276

Titolo II. — Le forme diatoniche estese . . . . . » 279

Sezione I. — Forme tetracordali estensive della Tonalità maggiore e della minore . . . . . » »

Capo I. — I tetracordi essenziali . . . . . » »
» II. — Tetracordi incidentali e imitativi . . . » 282

Sezione II. — Forme armoniche proprie della Tonalità estesa maggiore . . . . . » 285

Parte I. — Forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Triadi e loro successioni . . . . . » »
» II. — Nessi fra Triadi aggiuntive e Accordi dissonanti originari . . . . . » 288

Parte II. — Forme dissonanti . . . . . » 289

Capo I. — I Ritardi . . . . . » »
» II. — Gli Accordi dissonanti estensivi . . . » 291
» III. — Uso degli Accordi dissonanti . . . . . » 293

Parte III. — Forme imitative . . . . . » 297

Capo I. — Forme imitative perfette: Zone cadenzali . » »
» II. — Forme imitative imperfette dentro alle Zone cadenzali . . . . . » 300

Sezione III. — Forme armoniche proprie della Tonalità estesa minore . . . . . » 302

Parte I. — Forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Triadi e loro successioni . . . . . » »
» II. — Nessi fra Triadi aggiuntive e Accordi dissonanti originari . . . . . » 303

Parte II. — Forme dissonanti . . . . . » 304

Capo I. — I Ritardi . . . . . » »
» II. — Gli Accordi dissonanti estensivi . . . » 305

Parte III. — Forme imitative . . . . . » 309

Capo I. — Forme imitative perfette: Zone cadenzali . » »
» II. — Forme imitative imperfette dentro alle Zone cadenzali . . . . . » 310

Digitized by Google

LIBRO TERZO.

La Tonalità nelle sue forme bimodali a base diatonica o forme prodiatoniche.

Titolo unico. — Le forme prodiatoniche . . . . . *Pag.* 315

Sezione unica. — La Tonalità promaggiore e la Tonalità prominore . . . . . » 316

Parte I. — Le forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Il costituirsi dei Tetracordi ausiliarî e delle Triadi ausiliarie . . . . . » »

» II. — Il teorico costituirsi di un'unità superiore « Sistema bimodale » riassumente in sè Promaggiore e omofono Prominore . . . . . » 320

» III. — Relazioni tetracordali entro al Sistema bimodale a base diatonica . . . . . » 323

» IV. — Successioni di Triadi entro al Sistema bimodale a base diatonica . . . . . » 326

Parte II. — Le forme armonicamente dissonanti . . . » 338

Capo I. — Il processo di Ritardo dentro ai gruppi bimodali di Triadi . . . . . » »

» II. — Accordi dissonanti unimodali nelle successioni unimodali e bimodali . . . . . » 342

» III. — Formazione degli Accordi bimodali primarî e loro collegamenti con una Triade . . . . . » 345

» IV. — Formazione degli Accordi bimodali secondarî e loro collegamento con una Triade . . » 362

» V. — Collegamento di Accordo bimodale con altro Accordo . . . . . » 383

» VI. — Gli Accordi dissonanti bimodali ed il processo di Ritardo . . . . . » 385

Parte III. — Forme imitative dentro al Sistema bimodale » 386

Capo I. — Forme imitative perfette . . . . . » »

» II. — Forme imitative imperfette . . . . . » 395

» III. — Rispondenze tra alcune forme imitative e forme Frigie . . . . . » 400

Digitized by Google

LIBRO QUARTO.

La Tonalità nelle sue forme unimodali cromatiche.

Titolo unico. — Le forme cromatiche . . . . . *Pag.* 405

Sezione I. — Forme tetracordali parallele . . . . . » 406

Capo unico. — Tetracordi paralleli nella Tonalità intensa e nella rilassata . . . . . » »

Sezione II. — Forme armoniche proprie alla Tonalità intensa » 410

Parte I. — Forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Le Triadi parallele o Paratriadi . . . » »
» II. — Le Paratriadi nelle successioni tipiche . . » 412

Parte II. — Forme dissonanti monotriadiche . . . » 416

Capo I. — Accentuazione della tendenza attiva della Triade » »
» II. — Accentuazione della tendenza passiva della Triade » 421
» III. — Poliarmonie . . . . . » 424

Parte III. — Forme dissonanti politriadiche . . . . » 427

Capo I. — Accentuazione dell'Accordo cadenzale . . » »
» II. — Accentuazione degli Accordi autentico, plagale e globale . . . . . » 429
» III. — I Ritardi nella Tonalità intensa . . . » 433

Parte IV. — Forme imitative . . . . . » 435

Capo I. — Attribuzione di forme parallele alle Zone ascendenti primitive . . . . . » »
» II. — Zone cadenzali parallele . . . . . » 437

Sezione III. — Forme armoniche proprie alla Tonalità rilassata » 441

Parte I. — Forme consonanti . . . . . » 442

Capo I. — Le Paratriadi . . . . . » »
» II. — Le Paratriadi nelle successioni tipiche . . » 443

Parte II. — Forme dissonanti monotriadiche . . . » 444

Capo I. — Accentuazione della tendenza attiva della Triade » »
» II. — Accentuazione della tendenza passiva della Triade » 447
» III. — Poliarmonie . . . . . » 450

Digitized by Google

Parte III. — Forme dissonanti politriadiche . . . . *Pag.* 451

Capo I. — Accentuazione degli Accordi originarî . . » »
» II. — I Ritardi nella Tonalità rilassata . . . » 455

Parte IV. — Forme imitative . . . . . » 456

Capo I. — Attribuzione di forme parallele alle Zone discendenti primitive . . . . . » »
» II. — Zone cadenzali parallele . . . . . » 457

LIBRO QUINTO.

La Tonalità nelle sue forme bimodali a base cromatica o forme diacromatiche. Relazioni fra più toniche, tipiche o imitative.

Titolo I. — Le forme diacromatiche . . . . . *Pag.* 463

Sezione unica. — La Tonalità diamaggiore e la Tonalità diaminore . . . . . » 464

Parte I. — Le forme consonanti . . . . . » »

Capo I. — Tetracordi e Triadi del Sistema diacromatico » »
» II. — Successioni di amalgami consonanti . . » 469

Parte II. — Le forme dissonanti . . . . . » 476

Capo I. — Gruppi formati da una Paratriade e da un Accordo a lei inverso oppure bimodale . . . » »
» II. — Gruppi formati da un Accordo cromatico e da Amalgama di modalità opposta oppure bimodale » 480
» III. — Accordi diacromatici: 1. per accentuazione di Triade o Accordo diatonico mediante Paratriade eteromodale . . . . . » 486
» IV. — Accordi diacromatici: 2. per accentuazione di Accordi prodiatonici non convergenti . . » 497
» V. — Accordi diacromatici: 3. per accentuazione di Accordi prodiatonici convergenti . . . » 500
» VI. — Poliarmonie diacromatiche . . . . » 505

Parte III. — Zone cadenzali . . . . . » 511

Capo I. — Zone unimodali . . . . . » »
» II. — Zone bimodali . . . . . » 516

Digitized by Google

Titolo II. — Relazioni fra più Toniche, tipiche o imitative . *Pag.* 523

Sezione I. — Relazioni fra Ambito tipico e sue Zone. - Relazioni fra Zone . . . . . » »

Capo I. — Passaggio da Ambito tipico a sua Zona e viceversa » »
» II. — Passaggio da una ad altra Zona. - Progressioni » 525
» III. — Simultaneità di Ambito tipico e Zona cadenzale » 528

Sezione II. — Relazioni fra più Toniche tipiche . . . » 531

Capo I. — Forme allusive . . . . . » »
» II. — Passaggio da una ad altra Tonalità . . . » 533

LIBRO SESTO.

Suoni tetracordali a contatto con forme triadiche.

Sezione I. — Suoni di passaggio . . . . . *Pag.* 537

Parte I. — Nel campo diatonico e prodiatonico . . . » »

Capo I. — Suoni di passaggio fra elementi di una stessa Triade » »
» II. — Suoni di passaggio fra elementi di due Triadi » 540

Parte II. — Nel campo cromatico e diacromatico . . » 541

Capo I. — Suoni di passaggio in una sola linea . . »
» II. — Suoni di passaggio in più linee . . . » 543

Sezione II. — Suoni ornamentali . . . . . » 545

Parte I. — Prefissi . . . . . » »

Capo I. — Prefissi non accentati (Appoggiature deboli) . » »
» II. — Prefissi accentati (Appoggiature forti) . . » 550

Parte II. — Suffissi . . . . . » 553

Parte III. — Anticipazioni e inserzioni . . . . . » »

Capo I. — Anticipazioni . . . . . » »
» II. — Inserzioni . . . . . » 555

Sezione III. — Sostituti . . . . . » 557

Capo I. — Sostituto puro . . . . . » »
» II. — Sostituto spurio . . . . . » 558

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRO PRIMO

NOZIONI FONDAMENTALI

Digitized by Google

Digitized by Google

Sezione I.

GLI ELEMENTI PRIMI

Parte I. — IL FORMARSI DELLA MODALITÀ.

Capo I. — I SUONI.

§ 1. — **A.** Suono è la sensazione prodotta in noi dalla trasmissione al nostro apparato uditivo delle vibrazioni ossia oscillazioni periodiche di un corpo, che denomineremo perciò corpo sonoro e che potrà essere, ad esempio, una corda o una verga metallica o una colonna d'aria limitata da un tubo.

Perchè tale sensazione si produca, il numero delle vibrazioni non deve essere inferiore a circa 30 nè superiore a circa 40 mila per minuto secondo.

Il numero delle vibrazioni per secondo è inversamente proporzionale alla lunghezza intera della corda o altro corpo sonoro che le produce.

Per lunghezze di corda eguali successivamente, ad esempio, a 60, 30, 20, 15, 12, 10, ecc. avremo dunque rispettivamente numeri di vibrazioni proporzionali ad 1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc.

B. Col crescere del numero delle vibrazioni, cioè coll'aumentare della loro frequenza, cresce *l'altezza* del suono; in altre parole: *l'altezza del suono è proporzionale alla frequenza delle vibrazioni che lo producono.*

Un suono si può quindi indicare mediante il numero delle vibrazioni per secondo, che è necessario al suo formarsi; esso si dirà tanto più *acuto* quanto più grande sarà tale numero e tanto più *grave* quanto tale numero sarà più piccolo.

Digitized by Google

Di due suoni prodotti da egual numero di vibrazioni si dice che sono all'*unissono*, che formano un *unissono*.

La differenza di altezza fra due suoni dicesi *intervallo*.

C. La distanza massima che le particelle del corpo sonoro raggiungono nell'allontanarsi dalla loro posizione di riposo, durante una vibrazione, dicesi *ampiezza della vibrazione*.

Quanto maggiore sarà tale ampiezza e tanto più *intenso* sarà il suono prodotto; in altre parole: *l'intensità del suono è proporzionale all'ampiezza delle vibrazioni che lo producono*.

D. Salvo casi speciali, una corda fissa alle sue estremità produce vibrazioni non soltanto colla sua lunghezza intera, ma ben anche e contemporaneamente colle parti aliquote della sua lunghezza; essa cioè effettua ad un tempo istesso varie serie di vibrazioni, delle quali la prima e *fondamentale* è prodotta dalla sua lunghezza intera e le altre sono prodotte rispettivamente da lunghezze eguali a $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ ecc. della corda intera. E se la prima serie dà 1 vibrazione per secondo, le successive ne daranno rispettivamente 2, 3, 4 ecc.

Il suono prodotto dalla serie fondamentale si dirà *suono fondamentale* o suono 1; gli altri si diranno *suoni armonici* (del primo) oppure rispettivamente suono 2, 3, 4 ecc.

Il suono fondamentale, considerato in contrapposto agli armonici, si dirà anche *suono reale*.

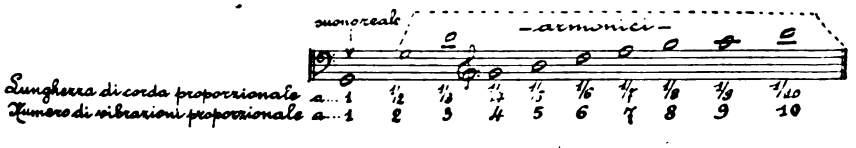
Una verga metallica, una colonna d'aria limitata da un tubo aperto dànno pure gli stessi suoni armonici.

Invece una colonna d'aria limitata da un tubo chiuso ad una estremità dà soltanto gli armonici di numero dispari, cioè oltre al suono 1, i suoni 3, 5, 7 ecc.

In realtà ognuna delle serie suindicate di vibrazioni produce un diverso suono; noi però udiamo questi diversi suoni (cioè il fondamentale e i suoi armonici) come un tutto unico, e ciò specialmente al loro primo apparire; soltanto in un successivo momento e mediante attenta analisi giungiamo ad individualizzare alcuni componenti e cioè il fondamentale e gli armonici a lui più vicini, se la loro intensità (dipendente dalla intensità ed altezza del fondamentale, dal materiale del corpo sonoro ed anche da altre cause) sarà sufficiente.

I primi dieci armonici di un suono si possono esemplificare nella nostra grafia musicale come segue:

Esempio 1.



Digitized by Google

Essenzialmente dal numero, dall'altezza, dall'intensità degli armonici che accompàgnano i suoni reali prodotti da un dato corpo sonoro, dipende ciò che chiamasi il *timbro* di tali suoni.

Un timbro equivale adunque ad un certo amalgama di suoni, reale ed armonici, che a noi appare come un tutto.

E. L'*Armonia* è la scienza che ricerca e studia i rapporti e i possibili sistematici nessi fra i suoni dal punto di vista della loro utilizzazione musicale.

§ **2.** — **A.** Per quanto indietro noi risaliamo nella storia della musica, troviamo sempre riconosciuto il fatto che due suoni reali, i cui numeri di vibrazioni stieno nel rapporto di 2 ad 1, usualmente detto *rapporto di ottava*, sono fra loro affini in uno specialissimo modo: se dati simultaneamente, essi si fondono a sembrare quasi un unico suono; se dati successivamente, l'uno sembra quasi la ripetizione dell'altro.

Questa speciale affinità fu definita come *potere di fusione* e come un effetto della *somiglianza*, mentre questa si avvererebbe sia per la facile commensurabilità dei rispettivi numeri di vibrazioni (l'uno è il doppio dell'altro), ciò che risolvesi in *somiglianza di ritmo vibratorio*, sia pel fatto che il suono più acuto è uguale al primo armonico dell'altro, ciò che risolvesi in *somiglianza di parte al tutto*.

Certo il fatto, per cui noi attribuiamo a due suoni in ottava quello speciale grado di parentela, è universalmente accertato e riconosciuto; esso trova storicamente la sua prima pratica esemplificazione nel canto corale a voci d'uomo e di donna, il quale, per l'estensione diversa di tali voci, comporta naturalmente la contemporaneità di suoni in ottava, mentre l'identità dello sforzo può far credere ai due sessi di emettere suoni perfettamente identici in altezza.

In fatto l'uno dei due suoni in rapporto di ottava fu sempre considerato come il ripetersi dell'altro, piuttosto che come un nuovo e differente suono; e ciò a tal segno che i fatti acustici *sembrano* ricominciare e ripetersi di ottava in ottava e che i rapporti tra due suoni *sembrano* rimanere inalterati quand'anche la distanza che li separa venga aumentata o diminuita di un'ottava. La pratica ha consacrato questi fatti dando nomi uguali a suoni in rapporto di ottava, per cui i nomi dei suoni si ripetono appunto sempre eguali di ottava in ottava, traverso a tutta l'estensione in dominio dell'udito umano.

B. Ma anche in altre coppie di suoni l'orecchio riconosce, benchè in grado minore, un *potere di fusione*, e precisamente in quelle coppie nelle quali i numeri di vibrazioni dei due suoni stanno

Digitized by Google

nei seguenti rapporti: 3 a 2, usualmente detto rapporto o intervallo naturale di quinta (esempio: 2 = sol, 3 = re); 4 a 3, detto rapporto o intervallo naturale di quarta (es.: 3 = re, 4 = sol^1); 5 a 4, 6 a 5, detti rapporti o intervalli naturali rispettivamente di terza maggiore (es.: 5 = si^1; 4 = sol^1) e terza minore (es.: 6 = re^1, 5 = si^1); 5 a 3, 8 a 5, detti rapporti o intervalli naturali rispettivamente di sesta maggiore (es.: 5 = si^1, 3 = re) e sesta minore (es.: 8 = sol^2, 5 = si^1).

L'esperienza universale traverso ai secoli conferma questo fatto e lo precisa nel senso che tale potere di fusione è decrescente nell'ordine suesposto degli intervalli; sicchè, in complesso, essa viene ad attribuire un *grado I* o massimo di potere di fusione ossia di affinità ai suoni in rapporto di *ottava*; un *grado II* ai suoni in rapporto di *quinta*; un *grado III* a quelli in rapporto di *quarta*; un *grado IV* ai suoni in rapporto di *terza* (maggiore o minore); e infine un *grado V* a quelli in rapporto di *sesta* (maggiore o minore).

Mano a mano che il potere di fusione, nell'ordine dei cinque gradi, va diminuendo, cresce la facilità di distinguere l'un suono dall'altro.

Anche negli ultimi suindicati quattro gradi suoi, il potere di fusione fu detto effetto di somiglianza, sia per la commensurabilità dei ritmi vibratorî, sia per l'eguaglianza di altezza trà l'un suono e un armonico dell'altro; e il decrescere del potere di fusione fu attribuito al complicarsi del rapporto, implicante sempre meno semplice commensurabilità del ritmo, ed al fatto che il secondo suono risponde via via ad un armonico sempre più lontano del primo suono, ciò che implica somiglianza di parte, sempre più piccola, al tutto.

Si accetti, dal punto di vista della scienza acustica, una di queste cause od anche una causa differente, il fatto resta sempre psicologicamente vero ed esatto nella sua esistenza, nelle sue manifestazioni e nei suoi gradi ed è e fu sempre unanimemente riconosciuto.

C. Gli intervalli qui sopra presi in considerazione e attribuiti ai cinque gradi di fusione, naturalmente non esauriscono il numero delle possibili coppie di suoni, che storicamente divennero materia musicale. Nè sarebbe esatto l'affermare che col V grado di fusione suindicato il potere di fusione si esaurisca del tutto, cioè che esso esista (in differenti gradi) soltanto ed unicamente negli intervalli su contemplati, e manchi totalmente in ogni altro possibile intervallo. Devesi invece ammettere che il limitare il potere di fusione a quei 5 gradi e a quegli intervalli è frutto di una convenzione, mentre in realtà il potere di fusione va sempre decrescendo ma non è una entità che cessi ad un dato punto; altri gradi di fusione in ordine sempre più decrescente si potrebbero istituire per altri intervalli;

Digitized by Google

soltanto che in essi tale potere risulta tanto limitato da doversi ritenere appunto giustificata la convenzione secondo la quale si accetta di ammetterlo come esistente sino al V suo grado inclusivo (e rispettivi intervalli) e non esistente negli altri possibili intervalli non compresi in quei 5 gradi.

§ 3. — Corollario della fusibilità, che ne costituisce la causa più naturale ed accettabile, è la gradevolezza dei Bicordi.

Ed al pari della fusibilità, anche la gradevolezza dovrebbe essere riconosciuta come facoltà che va sempre ordinatamente decrescendo traverso a tutta intera la serie dei Bicordi formabili coi suoni della serie naturale.

Invece la pratica secolare pose un limite oltre al quale non riconosce più come esistente la gradevolezza — limite corrispondente a quello convenzionale della fusibilità — e divise così i Bicordi in due Categorie, ammettendo in una 1ª Categoria i Bicordi di 8ª, 5ª, 4ª, 3ª, 6ª come gradevoli e dicendoli *consonanti*, relegando per contro in una 2ª Categoria tutti gli altri Bicordi come sgradevoli e dicendoli *dissonanti*.

Capo II. — FORME TETRACORDALI.

§ 4. — A. Mentre l'unione di voce d'uomo e voce di donna porta spontaneamente all'uso dei suoni in ottava, una singola voce non è incline ad usare due suoni successivi alla distanza di un tale intervallo, così grande che nella generalità risponde a poco meno che l'estensione intera di una voce umana.

D'altra parte è intuitivo che da chi debba emettere due suoni successivi, poichè il primo non può a meno di rimanere per qualche istante nella memoria, il secondo sarà più facilmente intonato se sarà affine al primo e tanto più facilmente quanto più grande sarà tale affinità o somiglianza; ciò risulta anche più evidente ove si consideri che (in un certo senso) si può dire che il secondo suono sia già stato, più o meno consciamente, udito quale armonico del primo.

Gli intervalli che prima doveano presentarsi a regolare l'emissione di due suoni successivi erano quelli adunque di quinta e di quarta; e mentre l'intervallo di quinta presentava un maggior grado di fusione, quello di quarta avvicinava di più i due suoni e diminuiva lo sforzo necessario a passare dall'uno all'altro.

Il linguaggio umano è perenne testimonio della naturale spontaneità della scelta di quegli intervalli: le inflessioni della favella presentano precipuamente salti di quarta e di quinta.

Digitized by Google

B. Notisi poi anche la seguente particolarità: dato che una voce d'uomo emetta il do^1 e una voce di donna emetta al tempo istesso il do^2, se poi la voce d'uomo attacca la quinta del suo do^1, cioè il sol^1, questo sol^1 ha non soltanto affinità di II grado con quel do^1, ma anche affinità di III grado col do^2 emesso dalla voce di donna, poichè tra sol^1 e do^2 vi è rapporto di quarta; come pure, se dopo emesso il do^1 l'uomo attacca la quarta di esso, cioè il fa^1, questo non ha soltanto affinità di III grado col suo do^1, ma anche affinità di II grado col do^2 della donna, essendo con questo in rapporto di quinta.

In altre parole: la scelta degli intervalli di quinta e di quarta per l'emissione di due suoni successivi trova conforto anche nel fatto della speciale e privilegiata posizione della 4ª e della 5ª dentro all'8ª, posizione che si precisa dicendo che l'ottava può essere divisa in una quarta più una quinta ($do^1 \overset{\frown 4ª \frown}{-} fa^1 \overset{\frown 5ª \frown}{-} do^2$), oppure in una quinta più una quarta ($do^1 \overset{\frown 5ª \frown}{-} sol^1 \overset{\frown 4ª \frown}{-} do^2$), ciò che risulta evidente dalla somma dei rapporti: $\frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3} = \frac{2}{1}$.

Noi possiamo risalire ai più lontani secoli della civiltà greca e trovar sempre riconosciuto ai quattro suoni in rapporto di 1, $^3/_2$, $^4/_3$, $^2/_1$, cioè prima, qùarta, quinta, ottava (es. $do^1 - fa^1 - sol^1 - do^2$ oppure $mi^1 - la^1 - si^1 - mi^2$) il valore di *suoni fissi*, quasi di pietre miliari dello spazio sonoro entro l'ottava.

I Greci denominarono tale gruppo di suoni: *Corpo dell'Armonia* (l'espressione trovasi già in Aristotele).

§ **5.** — **A.** Per la legge del nostro spirito, per la quale ogni serie di sensazioni eguali si suddivide in gruppi ritmici, ed ogni gruppo binario si scinde in due valori differenziati, con attribuzione di un plus-valore all'uno dei due, anche i due suoni in relazione di quarta o di quinta dovevano prendere necessariamente l'aspetto e il valore di un'arsi e una tesi; nella riconosciuta interdipendenza, ad esempio, di un suono α e della sua quarta β, l'uno o l'altro dei due suoni doveva assumere rispetto all'altro la veste di fatto principale indipendente; se l'assumeva il suono più grave α, allora il suono più acuto β doveva presentarsi come fatto secondario dipendente dal primo; se invece assumeva la veste di fatto principale indipendente il suono β, allora doveva presentarsi come fatto secondario dipendente il suono α.

Storicamente risulta che entrambe queste interpretazioni si verificarono. Nel loro modo Dorico i Greci interpretarono come principale e indipendente il suono più grave dell'intervallo di quarta

Digitized by Google

tipico; nel nostro modo Maggiore noi interpretiamo come principale e indipendente, nell'intervallo di quarta tipico, il suono più acuto.

In entrambi i casi il suono che appare secondario e dipendente ha anche prevalentemente il carattere di punto di partenza, cioè di *iniziale*, mentre il suono che appare principale e indipendente ha prevalentemente il carattere di punto di arrivo, cioè di *méta*.

B. Seguendo storicamente lo svilupparsi degli elementi musicali, noi possiamo ben presto constatare la tendenza a non superare d'un salto neppure lo spazio sonoro tra i due suoni in relazione di Quarta.

Un intervallo più piccolo che la quarta era già indicato dallo spazio intercorrente fra la quarta e la quinta di egual base, indicazione più teorica che pratica, però non trascurabile; certo ben presto, dapprima (in uno stadio preparatorio) un solo suono e poi due suoni si vengono a incuneare fra i due originari limiti della quarta a far da ponte, a collegare il punto di partenza col punto di arrivo. Dopo di ciò, il passare successivamente attraverso ai quattro suoni costituisce un vero *movimento melodico*, una *corrente melodica*, nella quale la *méta* è presentita e perciò stesso assume una speciale forza di attrazione, sicchè il movimento stesso tende a precipitare accelerando verso di lei.

È così che i due suoni interni o di collegamento tendono a prendere altezze che più li avvicinino al suono di arrivo, restringendo specialmente l'intervallo a lui più prossimo, mentre subiscono una vera attrazione verso di lui.

I Greci sentirono ciò a tal punto da addossare i suoni interni al suono di arrivo persino a distanze rispondenti rispettivamente a solo $^1/_{10}$ e $^1/_{12}$ dell'intero intervallo di quarta, ciò ch'essi dissero πύκνωσις o serrarsi insieme dei suoni.

L'assieme dei quattro suoni fu denominato dai Greci *tetracordo*; così noi pure lo indicheremo e daremo ai singoli componenti di esso, rispettivamente, i nomi di: *iniziale*, *indicatrice* (perchè indica già la direzione del moto), *sensibile* (espressione già da tempo in uso, forse a denotare ch'essa fa presentire il suono di arrivo) e *méta*.

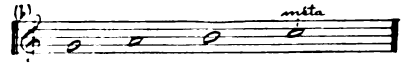
C. La corrente melodica, che percorra i suoni del tetracordo, prenderà anche il nome di *Corrente tetracordale*. Quando dei due suoni estremi del tetracordo ha carattere di arrivo quello più grave, allora il moto si accelererà verso il grave, cioè i suoni interni tenderanno a raggrupparsi a distanze sempre minori verso il grave, la *sensibile* sarà il terzo suono a partire dall'acuto e il movimento melodico attraverso al tetracordo avrà carattere *discendente* dall'acuto al grave, ciò che trova riscontro esemplificativo nella nostra serie:

Esempio 2.

Digitized by Google

Per contro, quando ha carattere di arrivo il suono più acuto del tetracordo, allora il moto si accelererà verso l'acuto, i suoni intermedii tenderanno a raggrupparsi a distanze sempre minori verso l'acuto, la *sensibile* sarà il terzo suono a partire dal grave e il movimento melodico avrà il carattere *ascendente* verso l'acuto, ciò che trova riscontro esemplificativo nella nostra serie:

Esempio 3.



Nel primo caso abbiamo il *tetracordo discendente*, che dicesi anche *tetracordo di modo minore*, nel quale per *progredire* da iniziale a méta si deve *discendere*, mentre l'ascesa ha senso di *regressione;* nel secondo caso abbiamo il *tetracordo ascendente* o *tetracordo* di *modo maggiore*, nel quale per *progredire* verso la méta si deve *ascendere*, mentre ha senso di *regressione* la discesa; la posizione della *méta* determina con ciò il *Modo* o *Modalità* del tetracordo.

Notiamo anche una reciprocanza di funzioni: come da un lato la caratteristica del suono di arrivo provoca e determina quella che si può chiamare *caduta melodica* verso di lui, d'altro lato tale caduta melodica è un vero indice del punto di arrivo, il cui significato essa intensifica e rende evidente.

In questi fenomeni sta il germe primo di ogni ulteriore forma melodica; in essi appaiono per la prima volta quelle forze di attrazione e di orientamento che conferiscono alle successioni melodiche il loro specialissimo carattere *dinamico*, cioè di moto, in una serie di fatti instabili, che tendono verso un punto stabile.

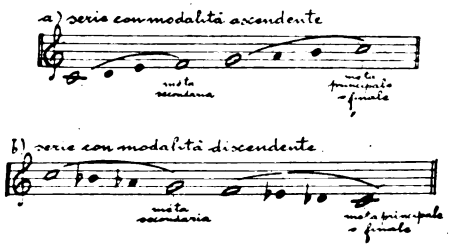
D. La *corrente tetracordale* si potrà dire *attiva* quando va verso la *méta* e *passiva* quando se ne allontana.

§ **6.** — Abbiamo veduto come l'ottava comporti quattro suoni fissi, cioè 1^a, 4^a, 5^a, e 8^a; essi formano anche i limiti di due tetracordi, l'uno racchiuso tra 1^a e 4^a, l'altro tra 5^a e 8^a (esempio: do ^{1}: fa ^{1}, sol ^{1}: do ^{2}). — Storicamente, mediante l'aggiungersi dei rispettivi suoni mobili di collegamento, il complesso di questi due tetracordi assunse o la modalità ascendente o la modalità discendente; in entrambi i casi, anche riguardo ai due ambiti tetracordali così accoppiati doveva verificarsi quel fenomeno di differenziazione, che notammo per i due suoni dell'intervallo tipico di quarta: delle due *méte*, l'una doveva venir sentita come secondaria e l'altra come principale; e poichè uno solo dei quattro suoni fissi doveva quindi prendere una assoluta predominanza nell'assieme, assumendo quasi la veste di punto di arrivo rispetto al gruppo intero dei due tetracordi, era naturale che ciò spettasse all'ultimo suono dell'intera serie (e preci-

Digitized by Google

samente, come vedemmo, di una serie tutta rivolta in uno stesso senso), cioè al più acuto nella serie ascendente e al più grave nella serie discendente, colla conseguenza di far sentire come principale nella serie ascendente il tetracordo superiore, e nella serie discendente il tetracordo inferiore, quale indice melodico del suono principale di tutta intera la serie.

Esempio 4.



In ciascuna serie il tetracordo secondario resto indice melodico di un punto di arrivo pure secondario, mentre al suono fisso principale si riferirono tutti e sette gli altri suoni della serie, tutto il complesso àmbito melodico (formato da entrambi i tetracordi) fu rivolto verso di lui, e questi fatti a lor volta accrebbero il valore funzionale di tale unico suono.

Esso assumeva adunque il valore e la funzione di punto di riferimento, di fattore di coesione dell'intera serie di 8 suoni, della quale veniva quindi ad essere l'ultima méta; e poichè la sua funzione nasce ed è messa in valore dal movimento melodico, così possiamo indicare il suono fisso principale come *Finale melodica* della serie o semplicemente *Finale*.

La pratica dei Greci rispondeva esattamente a questo concetto della *finale melodica*, poichè nella loro scala discendente o Modo Dorico la *picnosi* ossia l'addossamento più intenso dei suoni verso un punto di arrivo era di solito applicata al tetracordo cadente appunto su tale *finale melodica*, come risulta dal seguente schema:

Esempio 5.

§ 7. — **A.** Le esigenze dell'accordatura degli strumenti e quelle della notazione portarono pratici e teorici a determinare l'altezza dei suoni di collegamento nell'interno del tetracordo. — Mentre alcuni teorici greci della scuola di Pitagora si basarono a questo scopo sulla misura dell'intervallo di quinta che ripetuto successivamente porta a stabilire per la *sensibile* un rapporto di $^{81}/_{64}$ rispetto alla

Digitized by Google

iniziale (1), i teorici della scuola di Tolomeo si basarono invece sulla misura dell'intervallo naturale di terza, che possiede il IV grado di fusione, ed attribuirono alla *sensibile*, sempre rispetto alla iniziale, il rapporto $^5/_4$ proprio di tale terza. La distanza da iniziale a sensibile risultò quindi più piccola per i tolemaici che per i pitagorici e di conseguenza quella tra sensibile e méta risultò pei tolemaici più grande.

Nella pratica, il canto monodico dei Greci preferì per la distanza da *iniziale* a *sensibile* l'intervallo più grande, meglio misurato dal rapporto $^{81}/_{64}$ che non dal rapporto $^5/_4$, e ciò sotto l'influenza dell'attrazione esercitata sulla sensibile dalla méta tetracordale. Questa preferenza è così insita nella nostra natura che ancora e sempre ogni cantante tende ad avvicinare la sensibile alla *finale*.

B. I rapporti successivi e contigui fra i suoni dell'intero gruppo di due tetracordi furono stabiliti dai teorici pitagorici, sempre in base alla serie di quinte, in: $^9/_8$, $^9/_8$, $^{256}/_{243}$; $^9/_8$; $^9/_8$; $^9/_8$, $^{256}/_{243}$; e dai teorici tolemaici, in base agli intervalli naturali di quinta e di terza, in: $^9/_8$, $^{10}/_9$, $^{16}/_{15}$; $^9/_8$; $^{10}/_9$, $^9/_8$, $^{16}/_{15}$. — Della serie pitagorica (ossia melodica) il 1°, 2°, 4°, 5° e 8° suono sono eguali in altezza ai corrispondenti suoni della serie tolemaica (ossia naturale).

La tendenza, insita nel moto melodico, di raggruppare i quattro suoni di ciascun tetracordo a distanze sempre minori verso la méta, per modo che ciascuno dei rispettivi tre intervalli sia minore del precedente, trova un'espressione più esatta: *a*) nel tetracordo che il teorico greco Aristosseno (IV sec. av. Cr.) denomina διάτονον μαλακόν, ai cui successivi intervalli attribuisce il valore rispettivo di 5, 3 e 2 delle 24 parti eguali nelle quali egli divide l'ottava; *b*) nelle regolari successioni fissate dai teorici indiani, i quali, divisa l'ottava in 22 parti eguali (dette *shruti*), ne attribuiscono rispettivamente 4, 3 e 2 ai tre successivi intervalli dentro a ciascuno dei due tetracordi formanti l'intera serie.

Invero si può dire che nella pratica i Greci adoperassero soltanto i tre primi *gradi di fusione* e ciò nel determinare gli intervalli

---

(1) Partendo, ad esempio, da Sol e costruendo la serie di quinte: sol - re - la^1 - mi^1 - si^2, si ottiene il rapporto: $\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} = \frac{81}{16}$ per l'intervallo di due ottave e una terza maggiore sol : si^2; diminuendo tale intervallo di due ottave si ottiene quello di terza maggiore e riguardo ai rapporti si ha quindi: $\frac{81}{16} : \frac{1}{2} : \frac{1}{2} = \frac{81}{64}$. Tale misurazione per serie di quinte veniva suggerita dalla pratica dell'accordatura degli strumenti a corda.

Digitized by Google

di 8ª, 5ª e 4ª, mentre gli altri intervalli da loro usati oltre a quelli non coincidevano con alcuno dei 5 gradi di fusione da noi esposti.

§ 8. — E così pure soltanto quei tre primi gradi di fusione, cioè gl'intervalli naturali di 8ª, 5ª e 4ª vengono usati al primo apparire del canto corale a più voci progredienti essenzialmente in linee parallele (*Organum*) nel IX e X secolo dopo Cr. ed accettati a regolare la simultaneità di due o tre suoni. — E poichè il canto monodico aveva data maggiore importanza all'intervallo di 4ª, è appunto questo intervallo che troviamo precipuamente usato anche per la simultaneità di due suoni in quell'*Organum* primitivo; solo più tardi (XI e XII sec.) non più guidata da quel desiderio di limitazione dell'ampiezza del salto melodico che nella monodia aveva fatto preferire la 4ª, allettata per contro dal maggiore grado di fusione della 5ª che meglio collega le due voci, la pratica preferì per la simultaneità di due voci l'intervallo di quinta (*Organum* per quinte, Discanto puro).

§ 9. — Riassumendo: dei suoni entro ai limiti dell'8ª soltanto quattro sono determinati, nella pratica dei Greci, in base al principio della *fusione;* gli altri quattro subiscono l'influenza del principio di *attrazione;* dai teorici dell'*Organum* gli intervalli dati dai tre primi gradi di fusione (i soli da essi usati), cioè l'8ª, la 5ª e la 4ª, furon detti *consonanti*, mentre furon detti *dissonanti* tutti gli altri in quanto erano pensati in base al principio di attrazione che li faceva differenti da tutti gli intervalli naturali suscettibili di uno dei cinque gradi di fusione. — Così ad es. tra il 3° ed il 5° suono entro all'8ª, i teorici dell'*Organum*, come già i pitagorici, ravvisavano l'intervallo dissonante di $\frac{288}{243}$ (*semiditono*) invece che l'intervallo naturale di $^6/_5$ o terza minore; e (come già accennammo) tra il 1° ed il 3°, come tra il 5° ed il 7° suono ravvisavano l'intervallo dissonante di $\frac{81}{64}$ (*ditono*), invece che l'intervallo naturale di $^5/_4$ o terza maggiore.

Capo III. — FORME TRIADICHE.

§ 10. — Ma ecco che verso la fine del sec. XIII la pratica del *discanto* libero a più voci ha per effetto che l'intervallo di terza naturale, cioè il IV grado di fusione, cominci finalmente a far riconoscere le proprie caratteristiche, in opposizione alle terze melodiche dominate dal principio di attrazione.

Digitized by Google

Era infatti naturale che quando il suono corrispondente ad una sensibile fosse venuto in simultaneo contatto con la sua iniziale e la rispettiva 5ª in rapporto fra loro di quinta consonante, dovesse sorgere spontanea la tendenza a rendere consonante anche l'intervallo fra iniziale e sensibile e l'intervallo fra sensibile e 5ª della iniziale cioè a spostare la sensibile dall'altezza impostale dalla attrazione melodica per portarla per lo meno *verso* un'altezza tale da renderla suscettibile di fusione coi suoni formanti contemporaneamente una 5ª, altezza che corrisponde ad una naturale terza maggiore fra sensibile ed iniziale e ad una naturale terza minore fra sensibile e 5ª dell'iniziale.

Il primo incontrarsi dei due opposti principî sul terreno pratico ci è storicamente precisato e assai realisticamente descritto da una frase scritta verso il 1275 da Walter Oddington nel suo « De speculatione musicae ». — Dopo aver accennato al fatto che molti al suo tempo consideravano come consonanti anche il ditono e il semiditono cioè le terze melodiche perchè si avvicinano alle terze naturali (IV grado di fusione) date dai rapporti 5 : 4 e 6 : 5, egli aggiunge: « e se non risultano consonanti in teorica (in numeris), tuttavia le voci umane le portano con leggera intelligente modificazione (subtilitate) a fondersi soavemente ».

Da ciò al considerare le terze come consonanti era breve il passo; la loro speciale posizione, causata dal suesposto conflitto, si rifletteva però nel giudicarle *Consonanze imperfette* in confronto all'unissono ed all'8ª, indicate come *perfette* e alla 5ª e 4ª, indicate come *Consonanze medie.*

Notisi che queste denominazioni, che compaiono per la prima volta nei teorici dell'epoca dell'Oddington, sono sempre basate puramente sul concetto acustico del potere di fusione; come vedremo, il concetto di consonanza e dissonanza armonica sorge molto più tardi. — E neppure poteva l'espressione « imperfette » riferirsi al poter essere la terza ora maggiore ora minore; ed infatti l'autore forse il più antico che ne parli (l'Anonimo 2, riportato dal Coussemaker) comprende fra le *consonanze imperfette* anche la sesta maggiore e non la minore; quell'espressione si riferiva adunque appunto al poter essere le terze ora pitagoriche cioè melodiche, ora tolemaiche cioè naturali.

Il fatto nuovo che a quel modo entrava nel campo della musica pratica era la possibile simultaneità degli intervalli di 8ª, 5ª, 3ª maggiore e 3ª minore, esplicitamente affermata dallo stesso Walter Oddington; però la lotta fra il principio di *fusione* e quello di *attrazione*, cioè tra gli intervalli naturali e gli intervalli attrattivi o melodici, non permise a quel fatto nuovo di stabilirsi in tutta la sua

Digitized by Google

forza e in tutte le sue conseguenze che dopo l'elaborazione di circa tre secoli.

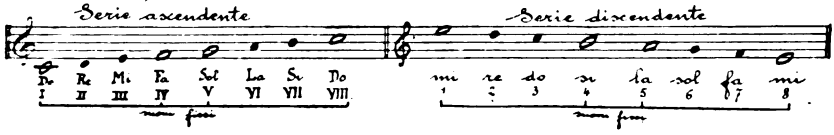
Vedremo ora a quali fatti siasi essenzialmente dovuta una tale lentezza di elaborazione.

§ 11. — A rendere più chiara la trattazione, designeremo col nome di *grado* ciascun suono dentro la serie di otto suoni, sia ascendente che discendente e distingueremo i gradi della serie ascendente indicandoli, a partire dal più grave, come rispettivamente: grado I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII (leggi: grado primo, secondo, ecc.) e quelli della serie discendente indicandoli, a partire dal più acuto, come rispettivamente: grado 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (leggi: grado uno, due, ecc.). I suoni fissi corrispondono adunque nella serie ascendente ai gradi: I, IV, V, VIII e in quella discendente ai gradi: 1, 4, 5, 8.

Segneremo i nomi dei suoni della serie ascendente con lettera maiuscola e quelli dei suoni della serie discendente con lettera minuscola.

Si noti come il grado I ovvero 1 sia al tempo stesso grado VIII ovvero 8 rispetto alla ripetizione della gamma nell'8ª antecedente, e come il grado VIII ovvero 8 sia anche grado I ovvero 1 rispetto alla ripetizione della gamma nell'8ª susseguente.

Esempio 6.



Quando con un solo numero intenderemo indicare ad un tempo un grado della serie ascendente ed il corrispondente grado della serie discendente, useremo la grafia: grado 1°, 2°, 3°, ecc.

§ 12. — **A.** L'unione delle voci nell'*Organum* parallelo aveva sapore di timbro; lo stesso Guido d'Arezzo ce lo afferma nel suo Micrologus; riferendosi all'esempio di tre voci così disposte:

Esempio 6bis.

egli spiega che il suono mediano forma parte della essenziale linea melodica e che con esso gli altri due suoni (l'inferiore detto *organum sub voce*, il superiore detto *organum supra vocem*) si fondono nella unità e soavità dell'*Organum* complessivo e ciò per la somiglianza

Digitized by Google

intercorrente fra suoni in rapporto consonante (cioè di 8ª o 5ª o 4ª). L'amalgama *do - fa - do* rappresenta qui adunque un'amplificazione sonora del *fa*, mentre il *do* sta quasi a rinforzare il corrispondente 2° armonico del *fa* stesso.

L'affermazione dell'Oddington che « possono stare assieme 3ª, 5ª e 8ª » ci fa ritenere che l'amplificazione sonora stesse al suo tempo (fine del sec. XIII) per conglobare anche il suono rispondente al 5° armonico (cioè la terza) del suono preso come base, formando così un timbro più completo.

B. Senonchè appunto le forme corali a più parti cominciavano in quel tempo a tendere invece a liberarsi da quelle semplici amplificazioni sonore, da quei timbri, per riuscire sempre più ad una vera unione di differenti linee essenzialmente melodiche e ciò sia passando dalle varie forme del *discanto* a quelle più sviluppate del *triplum* e *quadruplum* e alle prime forme del *contrappunto*, sia prendendo nuova vitalità e nuovi aspetti nelle monodie accompagnate dei fiorentini (inizî del sec. XIV).

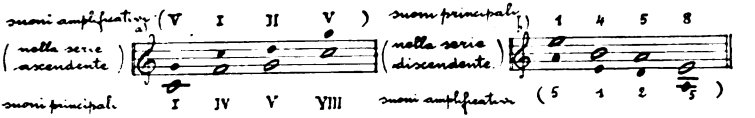
In queste nuove forme si rinnovò il senso tetracordale e cominciò lentamente a maturarsi la supremazia delle sole due serie ascendente e discendente (ciascuna risultante dall'unione di due tetracordi eguali) sugli instabili modi gregoriani (dei quali non abbiamo qui ad occuparci); i quattro suoni fissi costituenti i limiti tetracordali dentro all'8ª affermarono poco alla volta in modo sempre più evidente la loro primitiva funzione normativa quali punti di partenza e di arrivo rispetto ai suoni di collegamento retti dalla forza di attrazione e divennero inoltre pietre miliari del discorso melodico, cioè punti di inizio e di riposo, segnalanti il cominciamento del periodo, le semiconclusioni dentro di esso, la conclusione alla sua fine: e le semiconclusioni preferirono il 5° ed il 4° suono, aventi senso di sospensione (*apertum lay* = semicadenza), le conclusioni invece vollero la finale melodica (*clausum lay* = cadenza).

C. Ma ecco che ben presto dove avvengono queste semicadenze e cadenze si cristallizzano di nuovo delle amplificazioni sonore in forma di quinte; cioè il suono fisso rappresentante una méta tetracordale (gradi I [= VIII] e IV; gradi 1 [= 8] e 4) viene regolarmente accompagnato dalla rispettiva iniziale tetracordale (rispettivamente: gradi V, I; gradi 5, 1), spostata però di un'ottava onde ottenere fra i due suoni l'intervallo di quinta più rispondente alle funzioni di timbro; poi, con processo imitativo si amplifica, nelle medesime condizioni, anche l'iniziale tetracordale espressa dal grado V [5], accompagnandola col grado II [2], cioè col meno variabile fra i suoni di collegamento, tanto che ad esso è attribuita eguale altezza sia nella serie pitagorica che in quella naturale.

Digitized by Google

Queste quinte amplificative si possono così esemplificare:

Esempio 7.

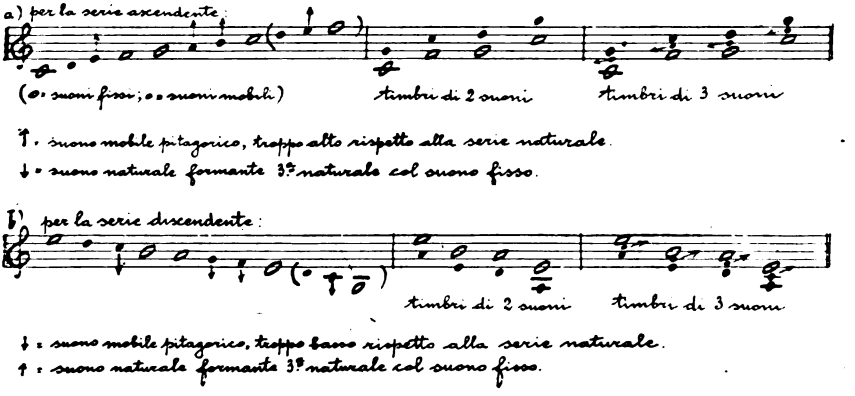


La posizione speciale nel periodo, sempre costruttivamente significativa, e la durata, sempre notevole in confronto agli altri valori nell'interno del periodo stesso e spesso equivalente ad una fermata o corona, contribuivano a dare a ciascuna di tali quinte, amplificative di un limite tetracordale, il valore di un vero timbro sonoro. — Come abbiamo detto, ciò riscontrasi già agli inizî del XIV secolo sia nei prodotti dell'*Ars nova* alla comparsa del *contrappunto*, sia nelle libere forme dei fiorentini.

D. Nei secoli XIV e XV l'elaborazione pratica del materiale sonoro procede attivissima, sorpassando di molto le teoriche. Ed ecco che, al contatto delle Quinte amplificative suesposte, per la seconda volta storicamente i restanti suoni mobili di collegamento vengono a trovarsi nella necessità di spostare i loro valori, liberandosi alquanto dalle forze attrattive per meglio obbedire alle leggi della fusione e poter quindi entrar a completare le quinte amplificative in timbri più complessi, di tre suoni.

Questo fatto si può schematizzare come segue:

Esempio 8.



Così veniva a formarsi una entità nuova: un timbro di tre suoni in rapporto rispettivamente di 3ª naturale e 5ª naturale, formante l'amplificazione sonora di un suono fisso. — Questa nuova entità prende il nome di *Triade*.

Come si vede nello schema *a*), data — con un esempio pratico

Digitized by Google

— la serie melodica ascendente Do, Re, Mi, Fa: Sol, La, Si, Do, coi suoni fissi Do, Fa, Sol, Do, il *Mi*, assumendo il valore di terza naturale di *Do*, viene a completare la Quinta *Do - Sol*, formando sul *Do* (sia iniziale del tetracordo inferiore, sia finale melodica della serie) la Triade *Do - Mi - Sol;* allo stesso modo, abbassandosi a coincidere col suono naturale, il *La* viene a completare la quinta *Fa-Do*, formando sulla méta tetracordale *Fa* la Triade *Fa - La - Do;* e il *Si* completa la quinta *Sol - Re*, formando la Triade *Sol - Si - Re*, sulla iniziale *Sol.*

Data invece, come nello schema *b*), la serie melodica discendente mi, re, do, si: la, sol, fa, mi, coi suoni fissi: mi, si, la, mi, il suono mobile *do*, diventa terza naturale di *mi*, viene a completare la quinta *mi - la*, formando a partire dal *mi* (sia iniziale del tetracordo superiore, sia finale melodica della serie) la Triade *mi - do - la;* allo stesso modo, alzandosi a coincidere col suono naturale, il *sol* viene a completare la quinta *si - mi*, formando a partire dalla méta tetracordale *si* la Triade *si - sol - mi;* e il fa completa la quinta *la - re*, formando la Triade *la - fa - re* a partire dalla iniziale *la.*

Mentre adunque nella scala pitagorica il suono mediano verrebbe a dividere ciascuna quinta amplificativa in un ditono e un semiditono e si troverebbe quindi coi suoni di essa quinta in rapporto dissonante, con leggero conveniente spostamento tale suono mediano viene a portarsi ad un'altezza che lo fa trovare in rapporto rispettivamente di terza maggiore e di terza minore (e quindi nel IV grado di fusione) coi due suoni costituenti la quinta, coi quali perciò viene a fondersi perfettamente.

E. Si noti come per ciascuna serie (cioè ascendente e discendente) i suoni mediani delle quinte amplificative esauriscono i tre soli possibili ditoni e così i tre soli suoni, che distinguono la scala pitagorica da quella naturale, per cui il loro suddescritto spostamento comporta di per sè il tramutamento completo di tutta la serie da pitagorica a naturale.

Se da prima questo tramutamento compariva di fatto soltanto nelle cristallizzazioni delle semicadenze e cadenze, mentre i suoni tetracordali delle linee melodiche conducenti alle cadenze stesse seguitavano a rispecchiare i valori pitagorici, le Triadi estesero poi poco alla volta la loro influenza anche alla interna tessitura dei periodi, giungendo finalmente da ultimo (nel XVI secolo) ad imporre il loro predominio e quindi quello della scala naturale, a scapito della scala pitagorica sino ad allora prevalente.

Il principio di *attrazione* manifestantesi nel *senso tetracordale* continuava (come vedremo) a farsi valere, ma veniva a contemperarsi col principio di *fusione* manifestantesi nel nuovo *senso triadico.*

Digitized by Google

§ 13. — A. Le Triadi originate dalla serie ascendente, le quali presentano una terza maggiore inferiormente ed una terza minore superiormente, prendono il nome di *Triadi maggiori* o *ascendenti*.

Le Triadi originate dalla serie discendente, le quali presentano una terza maggiore superiormente ed una terza minore inferiormente, prendono il nome di *Triadi minori* o *discendenti*.

Come abbiamo veduto, in ogni Triade, sia maggiore che minore, i tre suoni costitutivi sono fra loro in rapporti compresi nei primi quattro gradi di fusione; ed hanno perciò la possibilità di amalgamarsi in un tutto compatto ed omogeneo, avente le caratteristiche e l'aspetto di un timbro o colore sonoro.

Come l'origine delle Triadi ce lo ha dimostrato, un tale timbro costituisce l'amplificazione sonora di un suono fisso, limite tetracordale; noi denomineremo questo suono: *Centro della Triade* o *Centro triadico*. — Esso corrisponde al suono inferiore nella Triade maggiore ed al suono superiore nella Triade minore. Partendo da lui ed indicandolo come Prima, gli altri due suoni si indicheranno in ciascuna Triade rispettivamente come Terza e come Quinta.

Esempio 9.

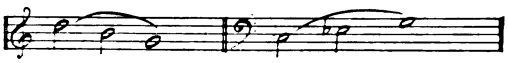
B. Mentre appunto per mezzo del suo centro, la Triade resta connessa al tetracordo, del quale esso centro è un limite, gli altri due suoni della Triade stessa, in quanto si fondono col centro, divengono essenzialmente dei satelliti di questo. In altre parole: mentre il Centro triadico conserva intatto il suo valore e le sue funzioni tetracordali, gli altri due suoni della Triade, anche se (come meglio vedremo in seguito) non perdono del tutto le loro funzioni tetracordali, le attenuano sensibilmente in quanto vengano sentiti come parti di quel tutto che è la Triade.

D'altra parte, l'esistenza della Triade si manifesta non soltanto quando i tre suoni vengano uditi contemporaneamente, ma anche quando si presentino in un ordine successivo, solo che essi vengano da noi interpretati come parti di una stessa Triade; in tal caso si può dire che noi colleghiamo coll'immaginazione le parti isolate e successive in un tutto, mentre nella memoria fondiamo i tre suoni in una Triade.

Anche in ordine successivo la Quinta e la Terza risentono uno stretto legame colla Prima o Centro, per modo che in base a tale legame si avvera una corrente dei tre suoni, che tende a cadere verso il Centro della Triade e che potremo dire *Corrente triadica*, per distinguerla da quella basata sui legami tetracordali o Corrente tetracordale.

Digitized by Google

Esempio 10.



La *corrente triadica* si potrà dire *attiva* quando va verso il Centro triadico e *passiva* quando se ne allontana.

C. Si noti come la Triade che ha per Centro il grado VIII o 8 sia fonicamente una ripetizione all'8ª di quella che ha per Centro il grado I o 1, e come essa possa presentarsi quale Triade del grado I o 1 rispetto alla ripetizione della gamma e delle sue Triadi all'8ª susseguente.

D'altra parte la Triade del grado I o 1 può presentarsi quale Triade del grado VIII o 8 rispetto alla ripetizione della Gamma e delle sue Triadi all'8ª antecedente.

Parte II. — IL FORMARSI DELLA TONALITÀ.

Capo I. — COSTITUZIONE DELLA TONALITÀ.

§ 14. — A. Spostati definitivamente i suoni mobili della scala pitagorica, cioè della serie essenzialmente melodica, per portarli a fondersi coi suoni fissi nelle forme triadiche, rimaneva padrona del campo la scala naturale od esatta, che già conosciamo espressa dai rapporti successivi $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$, $^{16}/_{15}$; $^{9}/_{8}$; $^{10}/_{9}$, $^{9}/_{8}$, $^{16}/_{15}$ e che di nuovo ci si presenta con identici rapporti se riportiamo in ordine di contiguità i suoni costituenti le Triadi.

Di tale scala naturale, la forma discendente (nella quale quei rapporti si susseguono in ordine discendente, dall'acuto al grave) prende il nome di *Gamma di modo minore* o *Gamma minore*; la forma ascendente (nella quale i rapporti suindicati si susseguono in ordine ascendente, dal grave all'acuto) prende il nome di *Gamma di modo maggiore* o *Gamma maggiore*.

B. Se per esser state di qualche poco aumentate le distanze tra i suoni mobili e i suoni di arrivo, le attrazioni melodiche si sono nelle serie naturali alquanto attenuate, non si può dire però che sieno scomparse del tutto: ed infatti potremo pur sempre riscontrare in ciascuna delle Gamme naturali ben delineati i due tetracordi, e in ciascun d'essi una ben definita caduta melodica caratterizzata da una sensibile, dalla quale al suono di arrivo la distanza è più piccola che tra ogni due altri suoni del tetracordo. — Si può dire che la nuova serie di suoni, costituente la Gamma, mentre

Digitized by Google

avvera il formarsi delle Triadi, riesce a conservare le linee fondamentali del primitivo carattere melodico tetracordale.

C. Una importante conseguenza di ciò è il fatto che al suono più grave nella serie discendente o Gamma di modo minore, ed al suono più acuto nella serie ascendente o Gamma di modo maggiore resta conservato il valore e la funzione di Finale melodica della rispettiva serie. Così ad es. nella Gamma di modo minore: mi - re - do - si, la - sol - fa - mi è pur sempre Finale melodica il *mi*; e nella Gamma di modo maggiore Do - Re - Mi - Fa, Sol - La - Si - Do è pur sempre Finale melodica il *Do*.

La Gamma si può perciò designare col nome del suono che ne è la Finale melodica; nei casi qui sopra esemplificati si potrà quindi dire: *Gamma minore discendente a mi*; *Gamma maggiore ascendente a Do*.

D. Inoltre anche il grado IV o 4 conserverà la caratteristica di punto di arrivo del tetracordo secondario, che già gli abbiamo riconosciuta nella serie melodica pitagorica; quindi si potrà dire che ogni suono dell'intera serie naturale avrà ancor sempre e un riferimento generico alla Finale melodica dell'intera serie e un riferimento locale al punto di arrivo o méta del suo proprio tetracordo.

§ **15.** — **A.** D'altra parte ogni suono della serie naturale avrà un carattere speciale, proveniente dal fatto che il nostro udito potrà sempre considerarlo come parte di una Triade e quindi potrà sempre ometterlo in rapporto o identificarlo con uno dei Centri triadici. Con questo però il suono ancora una volta nulla perde della coesione alla Finale melodica: noi sappiamo infatti che i Centri delle Triadi corrispondono ai suoni fissi della serie cioè ai punti di partenza e di arrivo dei due tetracordi; ogni suono quindi col riferirsi ad un Centro triadico, si riferirà al tempo stesso ad un limite tetracordale (cioè alla iniziale o alla méta di uno dei due tetracordi) ed attraverso a questo rappresentante di un tetracordo sarà riportato a riferirsi in ultimo e sempre alla Finale melodica della intera serie.

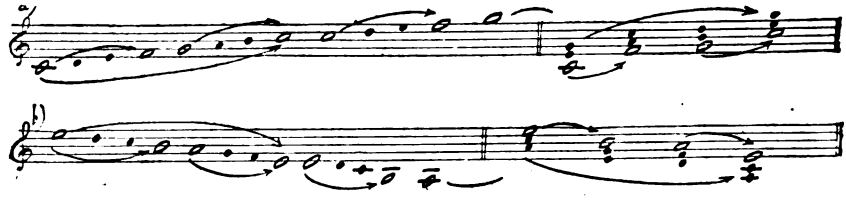
Il senso di coesione della serie stessa sarà per tal modo ancora aumentato, coll'aumentata coordinazione dei suoi componenti.

B. Ma non basta: i Centri triadici non solo conservano le caratteristiche proprie ai limiti tetracordali (suoni fissi), ma ben anche le trasmettono alle rispettive Triadi; ogni Triade cioè prende le caratteristiche del proprio Centro ed assume, rispetto alle altre Triadi, il valore e la funzione che il suo Centro possiede rispetto ai Centri di quelle sotto il punto di vista del Tetracordo e della Gamma.

Digitized by Google

Noi possiamo infatti constatare che l'intera Triade, che ha per Centro il suono che è ad un tempo méta del tetracordo principale e Finale melodica della serie, assume un senso di punto di arrivo o *méta armonica* principale rispetto alla Triade che ha per Centro il grado V o 5, e un senso di *Finale armonica* rispetto alle altre Triadi tutte; mentre la Triade che ha per Centro il grado V o 5 (iniziale del Tetracordo principale) conserva il senso di punto di partenza o *iniziale armonica* rispetto alla Triade che ha per Centro la Finale; e le due Triadi che hanno per Centro rispettivo il grado I o 1 e il grado IV o 4 conservano il senso rispettivamente di punto di partenza e di punto di arrivo secondarî, — ossia di *iniziale armonica* e *méta armonica* secondarie. — Vi è adunque fra le Triadi quello stesso nesso di interdipendenze che abbiamo riconosciuto tra i suoni fissi, limiti tetracordali.

Esempio 11.



a) nella *Gamma maggiore ascendente a Do* del primo esempio, *Do* è iniziale melodica ossia punto di partenza e *Fa* è méta melodica ossia punto di arrivo del tetracordo secondario; *Sol* è iniziale e *Do*^{1} méta melodica del tetracordo principale; *Do*^{1} inoltre è Finale melodica dell'intera gamma (che identica si ripete nella susseguente ottava); — alla stessa guisa le Triadi *Do - Mi - Sol* e *Fa - La - Do*^{1} hanno carattere rispettivamente di punto di partenza ossia iniziale armonica e di punto di arrivo ossia méta armonica secondarie; le Triadi *Sol - Si - Re*^{1} e *Do*^{1} *- Mi*^{1} *- Sol*^{1} hanno carattere rispettivamente di iniziale e di méta armonica principali; e la Triade *Do*^{1} *- Mi*^{1} *- Sol*^{1} ha inoltre il carattere di Finale rispetto alle altre Triadi tutte.

b) nella *Gamma minore discendente a mi*, del secondo esempio, *mi*^{1} è iniziale e *si* méta melodica del tetracordo secondario; *la* è iniziale e *mi* méta melodica del tetracordo principale; *mi* inoltre è Finale melodica della intera gamma; — alla stessa guisa le Triadi *mi*^{1} *- do - la* e *si - sol - mi* hanno carattere rispettivamente di iniziale e di méta armonica secondarie; le Triadi *la - fa - re* e *mi - do - la*^{0} hanno carattere rispettivamente di iniziale e di méta armonica principale; e la Triade *mi - do - la*^{0} ha inoltre il carattere di Finale rispetto alle altre Triadi tutte.

Digitized by Google

C. Le relazioni qui sopra esposte riguardano la Triade quale amplificazione di un suono fisso, cioè quale timbro armonico; esse si potranno quindi dire *relazioni armoniche.* E mentre le relazioni melodiche fra i suoni di una stessa gamma sono rette dalla Finale melodica, le relazioni armoniche fra le triadi formate coi suoni stessi sono rette da quella Triade che ha per Centro la Finale melodica e che appunto per questa sua funzione rispetto al gruppo delle Triadi potrà dirsi *Finale armonica.*

§ **16.** — **A.** Il complesso che comprende i suoni formanti una Gamma (maggiore o minore) e obbedienti alle sin qui definite relazioni melodiche, nonchè i loro equivalenti all'8ª e le Triadi formate coi suoni stessi ed obbedienti alle sin qui definite relazioni armoniche, nonchè le loro equivalenti all'8ª, costituisce quella realtà concreta e delimitata che dicesi *Ambito tonale* e avvera quell'assieme ben determinato di funzioni che denominasi *Tonalità.*

B. Dentro alla Tonalità, quel suono verso il quale, per la sua qualità di Finale melodica, convergono le relazioni melodiche dell'intera Gamma e verso il quale, per la sua qualità di Centro e rappresentante della Triade che ha veste di Finale armonica, convergono le relazioni armoniche dell'intero gruppo delle Triadi, si designa col nome di *Tonica* e costituisce il punto di coesione dell'intera Tonalità.

La Triade, che ha per suo Centro la Tonica, dicesi anche *Triade di Tonica* oppure *Triade tonica* (maggiore o minore).

Il grado V o 5, iniziale del tetracordo principale (il quale ha la Tonica per méta) prende usualmente il nome di *Dominante*; e la Triade che lo ha quale suo Centro designasi come *Triade di Dominante* (maggiore o minore).

Il grado IV o 4, méta del tetracordo secondario, verrà da noi indicato col nome di *Semitonica* e cioè appunto pel suo carattere di punto di arrivo secondario; e denomineremo la Triade, che lo ha quale Centro, *Triade di Semitonica* (maggiore o minore).

Il grado I o 1 (fonicamente una ripetizione della Tonica all'8ª, ed esso stesso Tonica rispetto alla ripetizione della gamma nella ottava antecedente) considerato nella sua funzione d'iniziale del tetracordo secondario, si può indicare come *Mediante* oppure *Semidominante,* poichè rispetto alla Semitonica essa fa ufficio similare a quello che la Dominante compie rispetto alla Tonica. E la Triade che ha per Centro il grado I o 1, se considerata quale punto di partenza rispetto alla Triade di Semitonica, potrà esser detta *Triade di Semidominante* (maggiore o minore). — Essa Triade però è fonicamente una ripetizione della Triade tonica all'8ª ed è realmente

Digitized by Google

essa stessa la Triade tonica rispetto al gruppo delle Triadi ripetuto all'8ª antecedente.

Per analogia diremo *Tetracordo della Semidominante* (= Tonica) quello che ha la Semidominante (= Tonica) per iniziale, cioè il Tetracordo secondario; e *Tetracordo della Dominante* quello che ha per iniziale la Dominante, cioè il Tetracordo principale.

C. Dentro all'ambito tonale si avverano le seguenti *relazioni* e *funzioni:*

a) Fra due suoni, appartenenti allo stesso tetracordo, intercorre *relazione melodico-tetracordale*; fra il suono che è Finale melodica e gli altri suoni della stessa Gamma intercorre *relazione melodico-tonale.*

Dentro al tetracordo a cui appartiene, il suono ha *funzione tetracordale*; in quanto invece è posto in relazione colla Finale melodica, esso ha una *funzione tonale.*

Quando poi rappresenti una triade, ha *funzione triadica.*

b) Fra due Triadi costituenti limiti armonici di uno stesso tetracordo intercorre *relazione armonico-tetracordale*; fra la Triade Finale armonica e le altre Triadi amplificanti i suoni fissi della stessa Gamma, intercorre *relazione armonico-tonale.*

La triade in quanto esprime un limite tetracordale, estrinseca una *funzione tetracordale*; e in quanto è posta in relazione colla Finale armonica, estrinseca una *funzione tonale.*

D. Le triadi di Semitonica e di Dominante hanno fra loro una relazione soltanto indiretta, dipendente dalla relazione di ciascuna d'esse colla Finale armonica, e per questo rispetto diconsi *Triadi subordinate.*

§ **17.** — **A.** Dal sin qui detto si giunge alla constatazione che se da un lato ogni suono della serie melodica può assumere un carattere triadico, essere cioè sentito ed interpretato come rappresentante di quel fatto *statico* che è una Triade (considerata quale amplificazione del suo Centro), nel quale caso il suono resta collegato alla serie melodica tonale solo mediatamente traverso al Centro della Triade; dall'altro lato non soltanto il Centro ma ogni suono triadico mantiene un carattere melodico, può essere cioè sentito e interpretato quale rappresentante diretto di quel fatto *dinamico* che è un Tetracordo.

Dentro la triade di Dominante e a quella di Semidominante il Centro e la 3ª rappresentano per così dire la forza viva insita nel rispettivo tetracordo; come iniziale e sensibile di esso rappresentano l'impulso verso la rispettiva méta e tale impulso comunicano alla Triade.

Nella Triade di Semitonica la 3ª, come indicatrice del Tetracordo

Digitized by Google

principale, possiede e comunica alla Triade un impulso verso la Tonica, facendo così da ponte fra la méta secondaria (Centro della Triade) e la Finale — fatto che meglio vedrémo in seguito (al § 56, *B*).

B. La rappresentanza del potere *dinamico* dentro alla Triade è assunta in modo speciale dalla *terza* di essa, come quella che designa il senso ascendente o discendente di tale potere dinamico o forza di movimento. Appunto la *terza* definisce se è attribuibile al superiore o all'inferiore degli altri due suoni triadici la qualità di Centro; è la *terza* che determina se la Triade appartenga (coi suoni che la formano) a una Gamma ascendente o discendente.

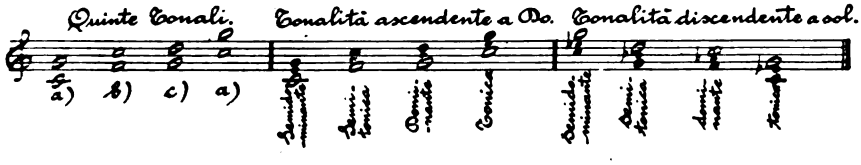
Il gruppo delle Quinte amplificative (che potremo anche denominare Quinte tonali perchè formano l'ossatura della tonalità) può essere integrato in Triadi ascendenti o in Triadi discendenti, a seconda appunto della posizione che vien data alla *terza* integratrice.

Le Quinte amplificative da sole non sono sufficienti a definire in modo completo un ambito tonale, ma soltanto a fissare in astratto, per così dire, una intelajatura di suoni, atta a concretarsi in ambito tonale in due differenti *modi*; poichè, a seconda che tali Quinte vengano completate in Triadi ascendenti o discendenti, ne risulta l'uno o l'altro di due concreti ambiti tonali, differenziati pel loro dinamismo ascendente o discendente, ossia per ciò che si definisce la loro opposta *modalità*.

C. Se le Quinte tonali si completano in Triadi ascendenti cioè maggiori ne consegue una Tonalità di modo maggiore; se esse si completano in Triadi discendenti o minori ne consegue una Tonalità di modo minore. — Data la identità delle Quinte tonali, in questo caso l'una tonalità risulterà essere semplicemente la *inversa* dell'altra, appunto perchè l'una può essere dedotta dalla inversione di ciascuna Triade dell'altra Tonalità.

Con un esempio pratico, le quinte tonali do - sol, fa - do e sol - re possono completarsi tanto nelle triadi maggiori: Do - Mi - Sol, Fa - La - Do, e Sol - Si - Re formanti la *Tonalità di modo maggiore*, o *Tonalità maggiore*, che dalla sua Tonica *Do* denomineremo *Tonalità di Do maggiore* ossia *Tonalità ascendente a Do*, quanto nelle Triadi minori sol - mi♭ - do, do - la♭ - fa e re - si♭ - sol formanti la *Tonalità di modo minore*, o *Tonalità minore*, che dalla sua Tonica *sol* denomineremo *Tonalità discendente a sol*.

Esempio 12.



Digitized by Google

Notisi come la Quinta tonale *a*) permanga quale amplificazione della Tonica (= Semidominante) in entrambe le Tonalità qui sopra esemplificate; presentandosi in quella ascendente come amplificazione della Tonica *Do*, ed in quella discendente come amplificazione della Tonica *sol*.

Per contro in *b*) abbiamo la Quinta amplificativa della Semitonica maggiore e della Dominante minore; in *c*) la Quinta amplificativa della Dominante maggiore e della Semitonica minore.

§ 17bis. — Per le precipue fra le denominazioni sin qui indicate adotteremo per brevità le seguenti abbreviazioni o sigle:

	Nel modo maggiore:	Nel modo minore:
Tonica	$\dot{T}$	$\dot{t}$
Dominante	$\dot{D}$	$\dot{d}$
Semitonica	$\dot{S}$	$\dot{s}$
Semidominante (o Mediante) . .	$\dot{M}$	$\dot{m}$

	Nel modo maggiore:	Nel modo minore:
Triade di Tonica	*T*	*t*
» » Dominante . . .	*D*	*d*
» » Semitonica . . .	*S*	*s*
» » Semidominante o Mediante	*M*	*m*

Capo II. — IL TEMPERAMENTO.

§ 18. — Da quanto abbiamo sin qui detto risulta come la natura stessa ci offra nei primi gradi di fusione una solida base per fare una scelta tra gli infiniti suoni consecutivi possibili e come, partendo da tale base, venga logicamente a coordinarsi una serie di suoni, cioè la Gamma naturale, la quale presenta queste due precipue caratteristiche: 1) mentre gli intervalli fra i suoi componenti sono sempre sufficientemente grandi per essere assai facilmente apprezzati dall'udito, l'intervallo fra due qualsiasi suoni consecutivi è abbastanza piccolo per non ingenerare un senso di discontinuità; 2) i suoi componenti sono legati fra loro da un nesso logico di interdipendenze, basate sovra affinità melodiche ed affinità armoniche, per modo ch'essi formano un vero organismo raggruppantesi attorno alla Tonica, come ad un centro coesivo e conclusivo.

Sino a qual punto arrivi la forza di tale nesso logico è dimostrato dal fatto che, una volta riconosciuto il valore e la funzione di Tonica

Digitized by Google

ad un dato suono, l'impero appunto del legame logico tra di essa e gli altri suoni della Gamma, come fra la Triade tonica e le altre Triadi diviene così definitivo, così coercitivo, che il nostro udito accetta anche relativamente forti difetti di esattezza nell'altezza dei suoni, piuttosto che successioni illogiche di suoni o di Triadi.

Vedremo ora importanti conseguenze di tale constatazione; per facilitarne l'esposizione ricorreremo a casi pratici.

§ 19. — **A.** È evidente come, se si hanno a disposizione i soli suoni della Gamma ascendente dal Do al Do, non sia possibile costruire con essi a partire dal Sol una gamma ascendente equivalente per intervalli a quella costruita a partire dal Do; ed infatti sarebbe prima di tutto necessario sostituire al Fa un Fa♯; necessario, ma non sufficiente, in quanto che, mentre la Gamma ascendente dal Do al Do ha per primi tre intervalli a partire dal Do: $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$, $^{16}/_{15}$, la gamma che con quel mezzo si otterrebbe a partire da Sol incomincierebbe invece cogli intervalli successivi: $^{10}/_{9}$, $^{9}/_{8}$, $^{16}/_{15}$; l'ordine degli intervalli sarebbe qui adunque differente e mancherebbe quindi l'esatta equivalenza delle due gamme.

Per ragioni simili saranno pure non equivalenti alla Gamma ascendente dal Do al Do altre gamme ascendenti costruite a partire da altri gradi di quella, adoperandone in parte i materiali; come non saranno equivalenti alla Gamma discendente, ad esempio, dal mi al mi altre gamme costruite a partire da altri gradi di essa, adoperandone in parte i materiali.

Per ovviare a questo fatto bisognerebbe adoperare nuovi e differenti suoni per ogni gamma sia maggiore che minore, determinandone l'altezza in base ai rapporti fissati.

Con ciò si è posti dinnanzi ad un grave problema. Da un lato infatti perchè ci sia possibilità di allargare il campo armonico al di là dell'ambito di una sola gamma senza danno del nesso logico, è necessario che tra le diverse e successive gamme vi sia almeno il legame di una primitiva comune legge costruttiva ed una equivalenza di valori nella coordinazione dei suoni; dall'altro lato, se l'adoperare per ogni nuova gamma un certo numero di nuovi suoni, estranei alle altre, può essere fattibile per la voce umana e, dentro a certi limiti, anche per alcuni istrumenti con suoni non preformati, è ovvio che costituirebbe un inconveniente gravissimo e quasi insormontabile per gl'istrumenti a suoni fissi.

B. La legge su enunciata, in base alla quale, quando sieno chiaramente stabilite la Tonica e le sue funzioni, l'orecchio tollera qualche spostamento nel valore degli intervalli, è quella che diede modo ai costruttori di strumenti a suoni fissi di trovare una pratica

Digitized by Google

soluzione al difficile problema di poter ad un tempo rispettare il più possibile la natura della Tonalità fondamentale e formare col minimo numero possibile di suoni tutte le gamme sull'unico modello di quella Tonalità.

Questa soluzione consiste nel cosidetto *Temperamento della Scala*, in base al quale l'intervallo di ottava viene suddiviso in dodici parti o intervalli eguali.

Ognuna di queste dodici parti eguali denominasi *Semitono* e due parti contigue formano unite un *Tono intero*.

A partire da qualunque dei 12 suoni così formati si potrà costruire, tanto in senso ascendente che discendente, una gamma, che diremo temperata, formata da 1 tono, 1 tono, 1 semitono; 1 tono; 1 tono, 1 tono, 1 semitono.

Quali sono le differenze tra i valori di tali intervalli di una gamma temperata e i valori degli intervalli della gamma naturale? — Se a partire da un suono avente 240 vibrazioni costruiamo *a*) una gamma ascendente naturale e *b*) una gamma ascendente temperata, gli altri suoni risponderanno rispettivamente ai seguenti numeri di vibrazioni:

a) 240; 270 _; 300 _; 320 _; 360 _; 400 _; 450; 480.

b) 240; 269,4; 302,4; 320,4; 359,6; 403,6; 453; 480.

Come si vede, l'unico intervallo che resta immutato è quello di ottava: l'ottavo suono infatti, al pari del primo, ha in entrambe le gamme un egual numero di vibrazioni; gli altri suoni invece sono tutti dal temperamento spostati, ma di quantità sufficientemente piccole, perchè non resti compromesso per il nostro udito il legame melodico e armonico tra i suoni stessi.

Soltanto così era possibile con soli dodici suoni, e loro ripetizioni in ottava, ottenere il modo di costruire gamme tutte assolutamente equivalenti a partire da ciascuno di essi.

§ **20.** — Ecco ora i nomi ed i valori degli intervalli semplici (cioè non più estesi di un'ottava) che possono formarsi con due suoni anche non contigui della gamma temperata:

Numero dei semitoni compresi nell'intervallo:	Nome convenzionale dell'intervallo:	Es. nella gamma ascendente a Do:	Es. nella gamma discendente a mi:
1	Seconda minore	Mi → Fa	do ↘ si
2 (= 1 tono)	» maggiore	Do → Re	mi ↘ re
3 (= 1 tono e $^1/_2$)	Terza minore	Mi → Sol	do ↘ la
4 (= 2 toni)	» maggiore	Do → Mi	mi ↘ do
5 (= 2 toni e $^1/_2$)	Quarta giusta	Do → Fa	mi ↘ si
6 (= 3 toni)	» eccedente	Fa → Si	si ↘ fa

Digitized by Google

Numero dei semitoni compresi nell'intervallo:	Nome convenzionale dell'intervallo:	Es. nella gamma ascendente a Do:	Es. nella gamma discendente a mi:
6 (= 3 toni)	Quinta diminuita	Si ⇀ Fa	fa ↽ si
7 (= 3 toni e $^1/_2$)	» giusta	Do ⇀ Sol	mi ↽ la
8 (= 4 toni)	Sesta minore	Mi ⇀ Do	do ↽ mi
9 (= 4 toni e $^1/_2$)	» maggiore	Do ⇀ La	mi ↽ sol
10 (= 5 toni)	Settima minore	Sol ⇀ Fa	la ↽ si
11 (= 5 toni e $^1/_2$)	» maggiore	Do ⇀ Si	mi ↽ fa
12 (= 6 toni)	Ottava giusta	Do ⇀ Do^1	mi ↽ mi^o

Aumentando di un'ottava ciascuno di questi intervalli si ottengono gl'intervalli composti e rispettivamente equivalenti di: Nona minore e maggiore; Decima minore e maggiore; Undecima giusta e eccedente; Dodicesima diminuita e giusta; Tredicesima minore e maggiore; Quattordicesima minore e maggiore; Quindicesima (= doppia ottava) giusta.

§ **21.** — **A.** Se, nella serie ascendente, prendiamo come base e modello la Tonalità di Do maggiore, col suo gruppo di Triadi: Fa - La - Do, Do - Mi - Sol, Sol - Si - Re, potremo poi, grazie alla Scala temperata, costruire, cogli stessi materiali e colla sola sostituzione del Fa♯ al Fa, un nuovo gruppo di Triadi maggiori formante la Tonalità di Sol maggiore e cioè: Do - Mi - Sol, Sol - Si - Re, Re - Fa♯ - La. — Questa nuova Tonalità soddisfa al requisito di avere uno stretto nesso colla primitiva Tonalità di Do, sia perchè la sua Tonica è uno dei Centri triadici della Tonalità di Do, sia perchè la sua Gamma (temperata) risulta equivalente per intervalli alla gamma (temperata) di Do e due delle Triadi sono quindi realmente comuni alle due Gamme e alle due Tonalità (cioè: Do - Mi - Sol e Sol - Si - Re).

Se ulteriormente consideriamo come Tonica il Fa, noi, colla sola sostituzione del Si♭ al Si della primitiva Gamma di Do, potremo costruire il gruppo di Triadi maggiori: Si♭ - Re - Fa, Fa - La - Do, Do - Mi - Sol formante la Tonalità di Fa maggiore, anch'essa ben collegata colla primitiva Tonalità di Do maggiore.

Se ora questo stesso processo, mediante il quale dal gruppo di Triadi della Tonalità di Do siamo giunti a quelli delle Tonalità di Sol e di Fa, noi lo applichiamo a ciascuno di questi ultimi gruppi, ne otterremo degli altri gruppi ancora, dotati delle stesse caratteristiche e, seguitando a questo modo sia verso l'acuto che verso il grave, giungeremo alfine ad ottenere la seguente serie concatenata di Triadi maggiori, contenente tutti i suoni della nostra grafia musicale (per semplicità omettiamo la ripetizione del suono comune a due Triadi maggiori consecutive) a incominciare dal grave:

Digitized by Google

Fa𝄫 - La𝄫 - Do𝄫 - Mi𝄫 - Sol𝄫 - Si𝄫 - Re𝄫 - Fa♭ - La𝄫 - Do♭ - Mi𝄫 - Sol♭ - Si𝄫 - Re♭ - Fa♭ - La♭ - Do♭ - Mi♭ - Sol♭ - Si♭ - Re♭ - Fa - La♭ - Do - Mi♭ - Sol - Si♭ - Re - Fa - La - Do - Mi - Sol - Si - Re - Fa♯ - La - Do♯ - Mi - Sol♯ - Si - Re♯ - Fa♯ - La♯ - Do♯ - Mi♯ - Sol♯ - Si♯ - Re♯ - Fa𝄪 - La♯ - Do𝄪 - Mi♯ - Sol𝄪 - Si♯ - Re𝄪 - Fa𝄪 - La𝄪 - Do𝄪 - Mi𝄪 - Sol𝄪 - Si𝄪 - Re𝄪.

nella qual serie, ogni gruppo di tre Triadi maggiori contigue formando una Tonalità maggiore (avente per Triade Tonica la Triade mediana del gruppo), riscontriamo tutti i suoni di 29 Tonalità maggiori colle seguenti 29 Toniche, in ordine ascendente:

Do𝄫, Sol𝄫, Re𝄫, La𝄫, Mi𝄫, Si𝄫; Fa♭, Do♭, Sol♭, Re♭, La♭, Mi♭, Si♭; Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si; Fa♯, Do♯, Sol♯, Re♯, La♯, Mi♯, Si♯; Fa𝄪, Do𝄪.

B. Così pure se, prendendo come base e modello il gruppo di Triadi minori della Tonalità discendente al mi, costruiamo la serie intera di tutte le Triadi minori comprese nella nostra grafia musicale, troveremo tutti gli stessi suoni dati dalla serie delle Triadi maggiori. Tali suoni si potranno raggruppare in 29 Tonalità minori colle 29 Toniche minori seguenti, in ordine discendente:

mi𝄪, la𝄪, re𝄪, sol𝄪, do𝄪, fa𝄪; si♯, mi♯, la♯, re♯, sol♯, do♯, fa♯; si, mi, la, re, sol, do, fa; si♭, mi♭, la♭, re♭, sol♭, do♭, fa♭; si𝄫, mi𝄫.

§ **22.** — **A.** Se, evitando le ripetizioni di suoni in ottava, noi riuniamo ora, in base a criterio di contiguità, tutti i suoni così ottenuti, ne risulterà una serie di 35 suoni non sorpassante i limiti di un'ottava; ciò che significa che, per poter fornire il materiale sonoro alle 29 Tonalità maggiori e alle 29 Tonalità minori, l'ottava deve contenere intera tale serie di 35 suoni.

Al che soccorre il sistema del temperamento.

Mediante, infatti, la riduzione di tutti gli intervalli a multipli del semitono temperato, si hanno le eguaglianze espresse dal seguente schema, nel quale ogni linea orizzontale comprende i varî suoni della serie completa rispondenti ad uno stesso dei 12 suoni temperati che formano l'ottava temperata:

Digitized by Google

1.	si♯	do	re𝄫						
2.	si𝄪	do♯	re♭						
3.		do𝄪	re	mi𝄫					
4.			re♯	mi♭	fa𝄫				
5.			re𝄪	mi	fa♭				
6.				mi♯	fa	sol𝄫			
7.				mi𝄪	fa♯	sol♭			
8.					fa𝄪	sol	la𝄫		
9.						sol♯	la♭		
10.						sol𝄪	la	si𝄫	
11.							la♯	si♭	do𝄫
12.							la𝄪	si	do♭

B. Mediante i 12 suoni compresi nell'ottava temperata (e le loro equivalenti ripetizioni in 8ª) ci è dato adunque modo di rappresentare con sufficiente approssimazione 35 suoni, coi quali si possono formare 29 Tonalità maggiori e 29 Tonalità minori fra loro graficamente distinte; coll'avvertenza però che fonicamente le Tonalità temperate si riducono in realtà a 12 maggiori e 12 minori (prendendo una volta per Tonica maggiore ed una volta per Tonica minore ciascuno dei 12 suoni temperati compresi nell'ottava), mentre ciascuna delle altre 17 Tonalità maggiori e 17 Tonalità minori risulta omofona con una di quelle prime 12 maggiori e 12 minori.

Tale compromesso (del quale vedremo in seguito altre utili conseguenze ed applicazioni pratiche) si è limitato adunque a dar norma all'accordatura degli strumenti, lasciando invece intatte le figurazioni esatte dei suoni nella grafia musicale; fatto questo importantissimo perchè rispecchia quella realtà psicologica per cui, malgrado il temperamento della scala, il criterio del nesso melodico ed armonico ci porta a riconoscere i suoni prodotti dagli strumenti temperati per quello che dovrebbero essere e non già per quello che sono; la grafia adunque risponde esattamente al nostro modo di analizzare, giudicare e collegare psichicamente i suoni; essa ci dà mezzo di controllare una tale analisi e di renderci ragione dei processi logici che accompagnano il nostro senso armonico; oltre di che essa risponde alla verità rispetto alla voce umana ed agli strumenti con suoni non preformati.

§ **23.** — **A.** Allargando ora la nozione degli intervalli anche ai casi di rapporti fra due suoni appartenenti a due differenti gamme

Digitized by Google

temperate, relativi cioè a due diverse Toniche, troveremo da aggiungere a quelli precedentemente indicati anche gli intervalli seguenti:

Numero dei semitoni	Nome dell'intervallo	Numero dei semitoni	Nome dell'intervallo
11 . . .	Ottava diminuita	13 . . .	Ottava eccedente
9 . . .	Settima »	12 . . .	Settima »
7 . . .	Sesta »	10 . . .	Sesta »
4 . . .	Quarta »	8 . . .	Quinta »
2 . . .	Terza »	5 . . .	Terza »
0 . . .	Seconda »	3 . . .	Seconda »

B. Di due intervalli semplici che congiunti formino una ottava giusta si dice che l'uno è il *rivolto* dell'altro; più precisamente si considerano l'uno il rivolto dell'altro due intervalli, i cui numeri costitutivi di semitoni sommati diano la cifra *dodici*, equivalente al numero di semitoni formanti l'ottava giusta, coll'avvertenza che d'altra parte la somma dei numeri ordinali formanti i nomi dei due intervalli viene a corrispondere a *nove*.

Il rivolto di un intervallo semplice si ottiene innalzando di un'ottava il suono inferiore o abbassando di un'ottava il suono superiore.

Capo III. — CONSONANZE E DISSONANZE ARMONICHE FRA SUONI SUCCESSIVI.

§ **24.** — Quando aveva attuazione pratica la sola scala melodica, cioè prima che si riconoscessero definitivamente le Triadi e le loro funzioni, le relazioni acustiche tra i suoni — come abbiamo veduto — portavano semplicemente a riconoscere come intervalli consonanti quelli rispondenti ad un certo grado di fusione e come intervalli dissonanti tutti gli altri. — Si giungeva così ad accettare come consonanti soltanto gli intervalli di 8ª, 5ª, e 4ª giuste e, in via subordinata, quelli di 3ª maggiore e minore e di 6ª maggiore e minore, cioè i primi cinque gradi di fusione; e la nomenclatura era con ciò fissata in modo univoco in quanto che, dentro all'ambito melodico, gli intervalli consonanti dovevano restar sempre tali e i dissonanti pure.

Un tale concetto di consonanza e dissonanza era adunque puramente fisico-acustico e si basava unicamente sul riconoscimento del maggiore o minor grado di fusione, cioè di affinità acustica insito nei due suoni formanti l'intervallo. Si trattava adunque solo di stabilire se due suoni fossero acusticamente estranei l'uno all'altro e quindi dissonanti oppure acusticamente affini e quindi consonanti.

Digitized by Google

Entrate in campo le Triadi, si doveva (attraverso a dubbi, incertezze e controversie) giungere a riconoscere anche una seconda e tutta diversa determinante della consonanza e dissonanza, di un nuovo criterio in base al quale attribuire ad un intervallo l'una o l'altra caratteristica e precisamente il criterio dell'appartenenza dei due suoni ad una stessa o a due diverse Triadi.

Questo nuovo concetto di consonanza e dissonanza è non più puramente fisico-acustico, ma bensì anche e sovratutto logico. È infatti per mezzo di un'operazione di analisi logica che riusciamo a stabilire se due suoni appartengano o no ad una sola e stessa Triade.

Qui si tratta adunque di analizzare e stabilire il grado di *affinità armonica* dei due suoni; e se entrambi risultano appartenenti ad una stessa e sola Triade si dovrà dire in questo senso che sono *armonicamente consonanti*, mentre se l'uno risulta appartenente ad una Triade e l'altro ad un'altra si dovrà dire ch'essi sono *armonicamente dissonanti*.

Questo secondo concetto di consonanza e dissonanza non distrugge però il concetto primo. E a quel modo che abbiamo veduto le leggi delle attrazioni melodiche rimanere in vita accanto alle leggi delle relazioni armoniche, così vedremo pur sempre sussistere il concetto di consonanza e dissonanza acustica accanto al nuovo e preponderante concetto di consonanza e dissonanza armonica. La Triade non cessa di esser formata di sole consonanze acustiche, ciò che equivale a dire che ogni consonanza armonica presuppone la consonanza acustica; in altre parole: la Triade è sempre e soltanto integrata da suoni fra loro acusticamente e armonicamente consonanti.

§ **25.** — **A.** Abbiamo già detto che il nostro udito ha la facoltà di interpretare un suono come appartenente ad una Triade; precisiamo ora questo asserto dicendo che l'udito non solo può identificare un suono con uno dei membri di una Triade, ma ben anche riconoscerlo come rappresentante della Triade stessa, per modo da sottintenderne gli altri due membri.

Tale rappresentanza, dentro alla Tonalità, sarà per alcuni suoni *univoca*, in quanto che, per la posizione nella Gamma, ciascuno di essi dovrà essere interpretato come rappresentante sempre una stessa Triade, cioè la sola Triade nella cui composizione esso abbia parte.

Per altri suoni della Gamma quella rappresentanza, dentro alla Tonalità, sarà *polivoca*, in quanto ciascuno d'essi potrà venire interpretato come rappresentante ora di una, ora di un'altra Triade, per il fatto ch'esso entra a far parte nella composizione di più di una delle Triadi.

Digitized by Google

Con un esempio pratico: nella Gamma e Tonalità di Do maggiore, il Mi è parte soltanto e sempre della *T*, il Si e il Re lo sono della *D*, il Fa e il La della *S*; mentre il Do è parte tanto della *T* che della *S*, ed il Sol tanto della *T* che della *D*.

Nella Gamma e Tonalità discendente a mi, il do è sempre parte soltanto della *t*, il fa e il re lo sono della *d*, il si e il sol della *s*; mentre il mi è parte tanto della *t* che della *s*, ed il la tanto della *t* che della *d*.

Si dirà che Mi, Si, Re, Fa e La nella Gamma maggiore, do, fa, re, si e sol nella Gamma minore dell'esempio sono dotati di *rappresentanza univoca;* mentre Do e Sol nella Gamma maggiore, mi e la nella Gamma minore dell'esempio sono dotati di *rappresentanza polivoca.*

B. Ne consegue che un intervallo formato da suoni successivi della prima specie, tali che ciascuno d'essi abbia una differente sua rappresentanza univoca, sarà sempre armonicamente dissonante, anche se acusticamente è consonante e ciò perchè i due suoni appartengono sempre a due diverse Triadi. Esempî nella Gamma ascendente a Do: Re → Fa, Re → La, Mi → La, Mi → Si e loro rivolti; esempî nella Gamma discendente a mi: re ⇝ si, re ⇝ sol, do ⇝ sol, do ⇝ fa e loro rivolti.

§ **26.** — **A.** Noi possiamo adunque dapprima dividere gli intervalli, formati da suoni successivi, in due Categorie, mettendo nella I gli acusticamente consonanti e nella II gli acusticamente dissonanti.

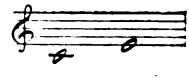
La I Categoria, formata di intervalli acusticamente consonanti, comprenderà in una 1ª Serie quegli intervalli che sieno anche armonicamente consonanti e in una 2ª Serie quegli che sieno armonicamente dissonanti e che potremo dire disarmonici, definendo *Disarmonia* l'unione della consonanza acustica colla dissonanza armonica.

Gli intervalli che formano la II Categoria essendo acusticamente dissonanti, dovranno di necessità essere tutti anche armonicamente dissonanti, visto che, come dicemmo, perchè due suoni possano appartenere ad una sola e stessa Triade devono prima di tutto essere acusticamente consonanti.

Con esempî pratici potremo riassumere e precisare tutto ciò come in appresso; colle avvertenze:

a) che ad ognuno degli intervalli sottoindicati si intende corrispondere anche il rispettivo rivolto, nonchè l'intervallo formato dagli stessi suoni in ordine inverso e il rispettivo rivolto, quindi ad esempio:

Esempio 13.



Digitized by Google

rappresenta anche:

Esempio 14.

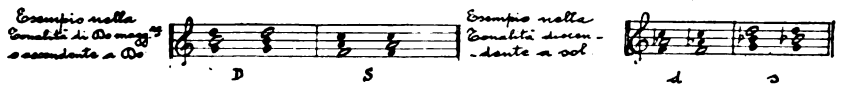
b) che le note bianche indicano i suoni formanti l'intervallo, le note nere i suoni sottintesi ad integrare la Triade:

I^a^ CATEGORIA. — Intervalli acusticamente consonanti (8^a^ giusta, 5^a^ giusta, 4^a^ giusta, 3^a^ maggiore e minore, 6^a^ maggiore e minore).

1^a^ Serie: intervalli anche armonicamente consonanti e cioè:

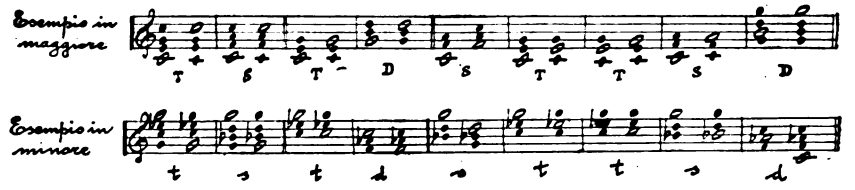
a) armonicamente consonanti in ogni caso perchè in ciascun d'essi i due suoni rappresentano sempre una sola Triade:

Esempi 15, 16.



b) armonicamente consonanti soltanto quando i due suoni siano interpretati come rappresentanti una sola e stessa Triade:

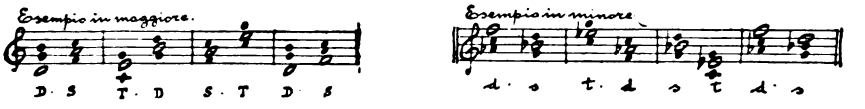
Esempi 17, 18.



2^a^ Serie: intervalli armonicamente dissonanti e cioè:

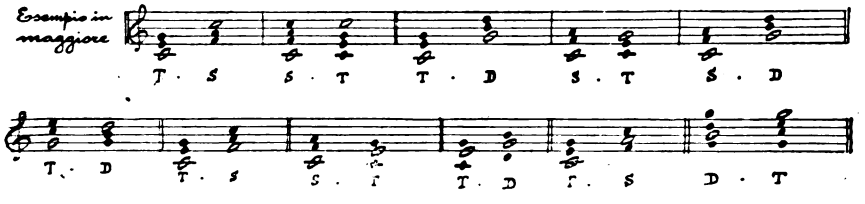
a) armonicamente dissonanti in ogni caso perchè in ciascun d'essi i due suoni rappresentano sempre due Triadi:

Esempi 19, 20.



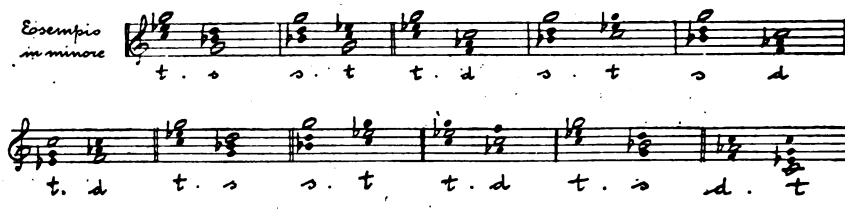
b) armonicamente dissonanti soltanto quando i due suoni siano interpretati come rappresentanti due diverse Triadi:

Esempio 21.



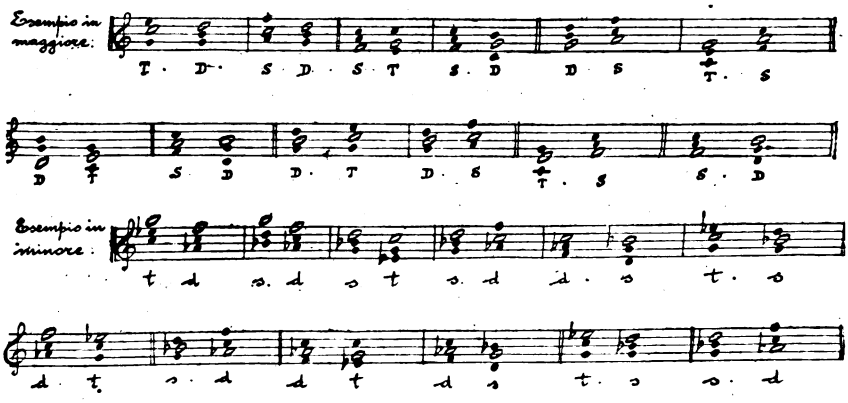
Digitized by Google

Esempio 22.



II CATEGORIA. — Intervalli acusticamente dissonanti (2ª maggiore e minore, 7ª maggiore e minore) — e perciò stesso sempre anche armonicamente dissonanti:

Esempi 23, 24.



B. In ciascuno dei casi di dissonanza armonica qui sopra presentati i due suoni appartengono ad una stessa Gamma e fra i due suoni stessi possiamo quindi sempre constatare un nesso che potremo ben dire *tonale*, in quanto che esso dipende da quel criterio logico per cui entrambi i suoni, quali rappresentanti di due Triadi e per mezzo di esse, vengono posti in relazione con una stessa *Triade tonica*.

Una tale affinità tonale comprende in sè anche un'affinità *melodica* poichè i due suoni, appunto perchè appartenenti ad una stessa Gamma, vengono posti in relazione con una stessa *Finale melodica*.

A maggior ragione questa affinità tonale e melodica risulta propria a due suoni armonicamente consonanti.

Riassumendo: mentre due suoni emessi consecutivamente, considerati dal semplice punto di vista melodico, soggiacciono al solo criterio di consonanza o dissonanza acustica e alle sole leggi di attrazione melodica, per contro quando essi vengano considerati come rappresentanti e sostituti di Triadi, divengono dipendenti anche

Digitized by Google

dal criterio di consonanza e dissonanza armonica e dalle relazioni tonali che intercorrono fra le Triadi rappresentate.

§ **27.** — È evidente che poichè il nostro udito può interpretare la successione di due suoni come successione di due Triadi, sarà anche possibile integrare tali Triadi esprimendone i suoni sottintesi: così facendo noi otterremo una reale successione di Triadi o successione armonica.

Le possibili successioni di due Triadi, dentro alla Tonalità, risultano dal collegamento:

a) della Triade tonica colla Triade di Dominante o viceversa;

b) della Triade tonica o di Semidominante colla Triade di Semitonica o viceversa;

c) della Triade di Dominante colla Triade di Semitonica o viceversa.

In *a*) e *b*) abbiamo il collegamento della Triade tonica con una delle Triadi subordinate; in *c*) lo scambio fra le subordinate.

Esamineremo a suo tempo il valore tonale di queste successioni; per ora ci basti l'avere enunciato teoricamente il loro formarsi.

Capo IV. — CONSONANZE E DISSONANZE ARMONICHE FRA SUONI SIMULTANEI.

§ **28.** — **A.** Esposte così le relazioni primordiali fra due suoni consecutivi e fra due Triadi consecutive, vediamo ora le relazioni primordiali fra due suoni simultanei e fra due Triadi simultanee.

Denomineremo *Bicordo* l'unione di due suoni simultanei.

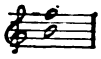
Come la successione di due suoni armonicamente consonanti rappresenta la ripetizione di una stessa Triade, così il Bicordo armonicamente consonante rappresenta una sola Triade.

E a quel modo che due suoni consecutivi armonicamente dissonanti rappresentano la successione di due Triadi, così ciascun suono di un Bicordo armonicamente dissonante rappresenterà una diversa Triade, ciò che equivale a dire che un tale Bicordo rappresenterà l'unione simultanea di due Triadi, di ciascuna delle quali un suono è espresso e due sono sottintesi.

Con un esempio pratico, nella Tonalità di Do maggiore, nel Bicordo Fa-Si (Vedi es. 24*bis*) il Si rappresenta la *D* e il Fa la *S*; il bicordo stesso rappresenta adunque l'unione delle due Triadi di Dominante e di Semitonica, mentre della *D* sono sottintesi il Centro (Sol) e la 5ª (Re) e della *S* sono sottintesi la 3ª (La) e la 5ª (Do).

Digitized by Google

— Indicando i suoni espressi con note bianche e i sottintesi con note nere, ciò si può graficamente segnare (Vedi es. 24 *ter*):

Esempio 24bis. 

Esempio 24ter

B. Tutto quanto abbiamo esposto riguardo alla suddivisione in Categorie e relative Serie, delle successioni di suoni consonanti e dissonanti può riferirsi anche ai Bicordi consonanti e dissonanti.

Avremo adunque:

I. Categoria. — Bicordi acusticamente consonanti.

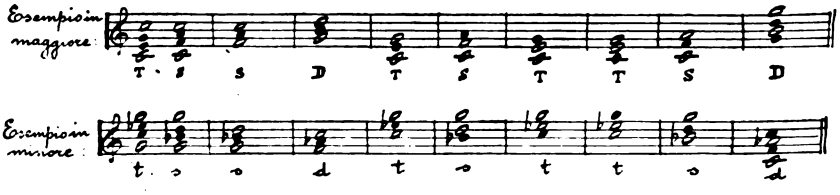
1ª *Serie:* Bicordi armonicamente consonanti e cioè:

a) armonicamente consonanti in ogni caso:

Esempi 25, 26,

b) armonicamente consonanti per interpretazione:

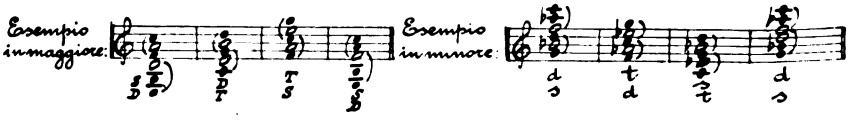
Esempi 27, 28.



2ª *Serie:* Bicordi armonicamente dissonanti e cioè:

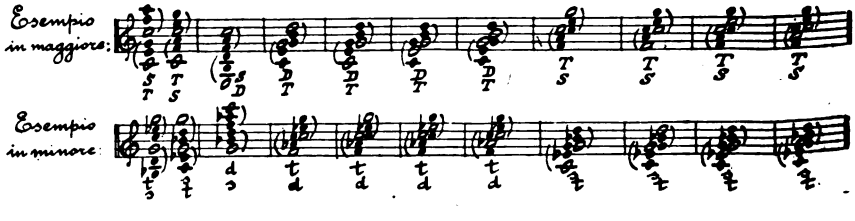
a) armonicamente dissonanti in ogni caso:

Esempi 29, 30.



b) armonicamente dissonanti per interpretazione:

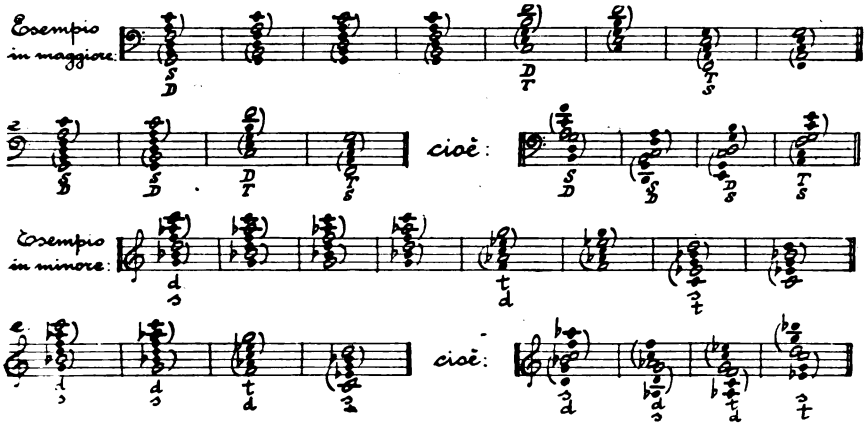
Esempi 31, 32.



Digitized by Google

II. CATEGORIA. — Bicordi acusticamente e armonicamente dissonanti:

Esempi 33, 34.



§ **29.** — **A.** A quel modo che la successione di due suoni armonicamente consonanti rappresenta la ripetizione di una stessa Triade, il Bicordo armonicamente consonante rappresenta una Triade unica.

La Triade a sua volta rappresenta la simultaneità di tre Bicordi armonicamente consonanti; es. *Do - Mi - Sol = Do - Sol + Do - Mi + Mi - Sol.*

B. A quel modo che dalla integrazione delle due Triadi, rappresentate da due suoni consecutivi armonicamente dissonanti, risulta la successione di due Triadi, dalla integrazione delle due Triadi, rappresentate da un Bicordo armonicamente dissonante, risulta un amalgama che accomuna i suoni di due Triadi in una simultanea emissione.

Quest'amalgama conterrà più Bicordi armonicamente dissonanti e, in quanto appunto accomuna suoni di due Triadi, potrà dirsi nel suo assieme armonicamente dissonante; esso avvera per la prima volta e in linea teorica la contemporaneità di Triadi, cioè la *polivocità armonica;* considerandolo qui appunto soltanto teoricamente daremo ad un tale amalgama il nome generico di *Binomio:* lo rivedremo a suo luogo prendere, sotto altra denominazione, veste pratica nella vita della Tonalità e lo esamineremo allora nel suo funzionamento e nel suo significato tonale.

C. Si noti come le Triadi di una Tonalità diano modo di formare tre differenti Binomi, la *T* e la *M* venendo in ciò calcolate come una sola e stessa Triade. — I tre Binomi risulteranno formati

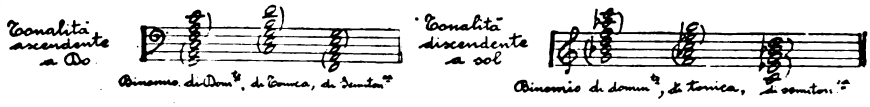
Digitized by Google

nel maggiore rispettivamente così: $\frac{S}{D}$; $\frac{D}{T}$; $\frac{S}{T}$ $\left(=\frac{S}{M}\right)$; e nel minore rispettivamente così: $\frac{d}{s}$; $\frac{t}{d}$; $\frac{t}{s}$ $\left(=\frac{m}{s}\right)$.

Esempi 35, 36.

Per brevità denomineremo il primo dei tre Binomi: *Binomio p Dominante*; il secondo, *Binomio di Tonica* (o Semidominante); il terzo, *Binomio di Semitonica*.

Esempi 37, 38.

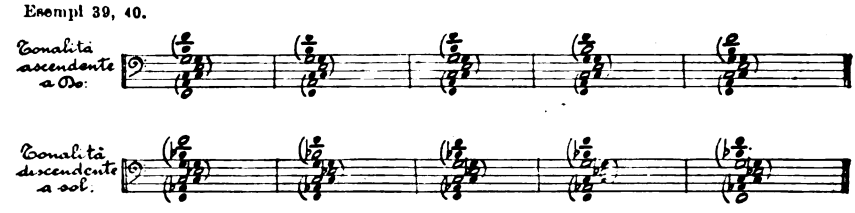


Si osservi come nel Binomio di Tonica uno stesso suono abbia funzione di 5ª della Triade tonica e di Centro della Triade di Dominante; e come nel Binomio di Semitonica uno stesso suono abbia funzione di 5ª della Triade di Semitonica e di Centro della Triade tonica.

§ **30.** — **A.** Il Binomio ci presenta la contemporaneità di più Bicordi armonicamente dissonanti, interpretati però come rappresentanti, nel loro insieme, due soli Triadi simultanee.

Ora, l'unione di Bicordi armonicamente dissonanti può anche rappresentare tre Triadi della stessa Tonalità, e ciò sia facoltativamente come nei seguenti esempî:

Esempi 39, 40.



sia necessariamente come nei seguenti esempî:

Esempi 41, 42.

B. Non solo una tale interpretazione dell'unione di più suoni (sia essa facoltativa o necessaria) viene dal nostro senso armonico pienamente accettata, ma viene da esso accettata anche l'integra-

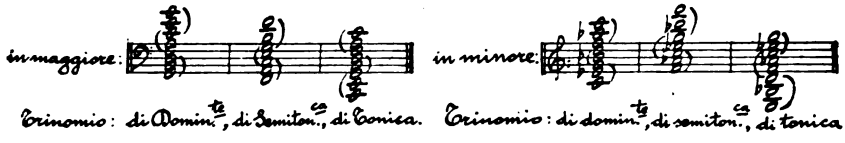
Digitized by Google

zione delle tre Triadi contemporanee in un amalgama che per ora considereremo soltanto teoricamente nel suo formarsi nell'ambito tonale, dandogli il nome generico di *Trinomio*, salvo lo studiarlo in seguito, sotto altro nome, nei suoi aspetti pratici e nelle sue funzioni dentro alla Tonalità.

C. Data l'identità fonica della *T* (oppure *t*) colla *M* (opp. *m*), il Trinomio esprimendo contemporaneamente tre Triadi della Tonalità, esprime tutti i suoni formanti l'ambito tonale, quale sin qui considerato, e vi rappresenta il massimo di Dissonanza armonica.

Nell'ambito maggiore indicheremo il Trinomio come *Trinomio di Dominante*, o *di Semitonica*, o *di Tonica*, a seconda della Triade che si troverà rappresentata dal suono più grave; nell'ambito minore lo indicheremo come *Trinomio di Dominante*, o *di Semitonica* o *di Tonica* a seconda della Triade che si troverà rappresentata dal suono più acuto.

Esempi 43, 44.



Si noti come nel *Trinomio di Dominante* e in quello di *Semitonica* uno stesso suono sia 5ª della Triade di Semitonica e Centro della Triade tonica; e come nel *Trinomio di Semitonica* e in quello *di Tonica* uno stesso suono sia 5ª della Triade tonica e Centro della Triade di Dominante.

Inoltre nel *Trinomio di Dominante* abbiamo il Centro della Triade di Dominante e la 5ª della Triade tonica equivalenti in ottava; e nel *Trinomio di Tonica* abbiamo pure equivalenti in ottava il Centro della Triade tonica e la 5ª della Triade di Semitonica.

D. Binomî e Trinomî vengono da noi compresi tutti sotto il nome generico di *Polinomi*.

Digitized by Google

Sezione II.
FATTI GENERICI

Parte I. — FATTI SIMULTANEI.

Capo I. — LE PARTI O VOCI.

§ **31.** — La successione di due Triadi si può interpretare in due differenti maniere e precisamente:

1) come il susseguirsi di due Timbri, cioè delle amplificazioni sonore di due successivi suoni;

2) come il risultato della contemporaneità di più movimenti melodici: — sappiamo infatti che ai suoni formanti la Triade può esser sempre riconosciuta la natura tetracordale; ora è ovvio che quando i suoni tutti di due Triadi consecutive siano sentiti come tetracordali, il nostro udito cercherà le affinità melodiche possibili tra ciascun suono della prima Triade ed un suono della seconda; per cui la successione delle due Triadi ci apparirà come la risultante appunto di più collegamenti melodici simultanei.

Ognuno di tali collegamenti melodici prende il nome di *parte* oppure *voce*.

§ **32.** — **A.** Nel fissare una successione o melodica o armonica si devono naturalmente rispettare le peculiarità degli istrumenti o delle voci che s'intende abbiano ad eseguirla. — Tali peculiarità relative al timbro, all'estensione, alle possibilità pratiche, in una parola al carattere dell'elemento esecutore richiedono speciale trattazione, che non è nostro còmpito qui di intraprendere. Per noi importa qui di constatare che il timbro e l'intensità con cui un suono viene eseguito possono avere influenza decisiva nel caratterizzarne le funzioni in relazione ad altri suoni contemporaneamente emessi.

Il Compositore deve perciò conoscère e prevedere con precisione il grado di preminenza che, nella esecuzione da lui ideata, ciascun suono potrà assumere in dipendenza dei mezzi stessi di esecuzione;

Digitized by Google

e d'altra parte, nell'analizzare una successione armonica, sarà necessario tenere esatto conto del valore di intensità che con tali mezzi il Compositore intende attribuire ad un suono o ad una *parte*.

B. Anche quando però si possano considerare le diverse *parti* simultanee, costituenti una successione armonica, come emesse con eguale grado di intensità, si dovrà pur sempre riconoscere uno speciale carattere di prevalenza ai suoni che formano la *parte* più grave ed a quelli che formano la *parte* più acuta.

È questo un fatto che ha grande importanza nella struttura armonica: il suono più grave ed il più acuto assumono in ogni amalgama una fisonomia tutt'affatto particolare, in ragione della maggiore facilità colla quale la nostra attenzione può separarli dagli altri contemporanei suoni e seguire la successione melodica formata da tutti i suoni più gravi o da tutti i suoni più acuti di una serie di amalgami.

C. Inoltre, riguardo al suono più grave si aggiunge anche una ragione di timbro e di colore, per cui esso ci appare come di gran lunga più pieno, più robusto che tutti quelli a lui sovrapposti, compreso il suono più acuto, e ciò forse in ragione del maggior numero di armonici percepibili ch'esso ci offre.

Noi abbiamo già dimostrato come, sia dal punto di vista melodico tetracordale che da quello della logica armonica, fatti e rapporti si presentino ora ascendenti ora discendenti. — D'altra parte non dobbiamo disconoscere che in natura i suoni armonici si presentano in linea ascendente a partire dal fondamentale, e non possiamo negare il valore che — sia pure, in parte, per forza di tradizionale abitudine — assume il suono più grave; possiamo anzi senz'altro ammettere sin d'ora che, a parità di condizioni, in ogni caso dubbio la posizione nella parte più grave di un amalgama conferisce ad un suono una speciale preminenza, che può riflettersi sulle sue funzioni armoniche, dandogli sicura veste di Centro triadico ascendente subito che ve ne sia la possibilità e sciogliendo in suo favore ogni caso polivoco.

D. Da tutto ciò risultano evidenti le ragioni pratiche, per le quali nella musica, quale si è presso di noi sviluppata negli ultimi secoli, le forme ascendenti sono andate prendendo il predominio. In esse infatti ogni Triade presenta normalmente il suo Centro come coincidente col suono più grave; fatto, dal quale il valore funzionale del Centro triadico viene singolarmente rafforzato e reso evidente. Per contro, le forme discendenti presentano Triadi nelle quali tutte è Centro normalmente il suono più acuto; per la qual cosa, in tali Triadi alla preponderanza funzionale del suono più acuto (Centro della Triade) si contrappone la preponderanza acustica del suono

Digitized by Google

più grave, creando un antagonismo che intralcia l'immediatezza dell'impressione armonica e dà all'equilibrio della Triade un equivoco carattere di instabilità e di incertezza.

Vedremo nel seguito della nostra trattazione in quale grado e con quali risultati questa instabilità della Triade minore abbia influito sugli sviluppi pratici nel campo tonale.

Capo II. — RIVOLTI E POSIZIONI.

§ **33.** — Tutto quanto abbiamo sin qui detto circa la prevalenza del suono più grave nei riguardi delle Triadi maggiori e minori, si riferiva sempre all'aspetto normale della Triade, presentante i suoi tre suoni nell'ordine naturale di 1ª, 3ª e 5ª, a partire dal grave nella Triade maggiore e a partire dall'acuto nella Triade minore, si riferiva cioè a quella *formazione* della Triade che dicesi *Stato diretto*.

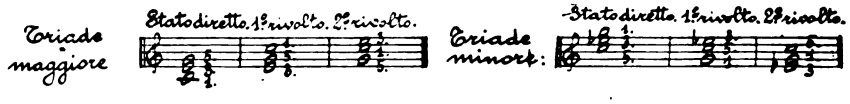
Ma grazie alla equivalenza e conseguente sostituibilità dei suoni in ottava, i tre suoni costitutivi della Triade possono venir coordinati, nella loro simultaneità, in due altre diverse *formazioni* e cioè:

a) secondo la formula: 3ª, 5ª, 1ª, costituente ciò che denominasi *primo rivolto:*

b) secondo la formula: 5ª, 1ª e 3ª, costituente ciò che denominasi *secondo rivolto.*

Prendiamo partitamente in esame queste nuove formazioni, riassunte nel seguente esempio pratico:

Esempio 45.



§ **34.** — **A**. *Il primo rivolto della Triade maggiore* non può evidentemente avere lo stesso valore che la Triade primitiva; in quella infatti il Centro triadico (nel nostro esempio il Do) trovandosi nella parte più grave ne risultava rafforzato; qui invece, nel 1° rivolto, la posizione di suono più grave viene a dare preminenza alla 3ª della Triade (il Mi), mentre il Centro viene privato di quel rafforzamento. È bensì vero che il Centro (il Do) riceve qui per contro un sussidio di forza dalla sua posizione di suono più acuto, ma, come sappiamo, tale posizione ha un'efficacia di gran lunga inferiore a quella di suono più grave; e d'altra parte, ciò che qui turba l'equilibrio è il valore irregolare che assume la 3ª.

Digitized by Google

Ecco perchè i classici evitarono sempre di concludere un periodo con un 1° rivolto e lo adoperarono soltanto come forma di passaggio e di collegamento.

B. *Il secondo rivolto della Triade maggiore* ha come suono più grave la 5ª (nell'esempio il Sol) e come suono più acuto la 3ª (il Mi); l'indebolimento del Centro (il Do) è qui adunque anche maggiore che nel 1° rivolto e l'equilibrio della Triade ne resta di tanto più turbato. Inoltre è qui possibile una nuova interpretazione delle funzioni dei tre suoni. Abbiamo infatti veduto come la preminenza del suono più grave possa riflettersi sulla sua funzione al punto da dargli veste di Centro triadico ascendente ogni qual volta ve ne sia la possibilità pratica.

Nel 1° rivolto la 3ª, benchè trovisi nel grave, non presenta tale possibilità in quanto che la presenza della 5ª impedirebbe di poter costrurre su di essa 3ª una Triade dello stesso modo ascendente (nel nostro esempio, il Mi come Centro dovrebbe poter integrarsi in una Triade Mi - Sol♯ - Si, ciò che è contraddetto dalla presenza del Sol♮). Per contro, nel 2° rivolto nulla impedisce che la 5ª (il Sol), trovantesi nel grave, possa essere interpretata come Centro triadico; e difatti, nel nostro esempio, se lascieremo al nostro udito il tempo di riconoscere la prevalenza acustica che il Sol acquista dalla sua posizione, sorgerà in noi la tendenza a riconoscergli la funzione di Centro triadico ascendente ed a sottintendere gli altri due suoni della rispettiva Triade, cioè il Si e il Re, non contraddetti dai suoni espressi Do e Mi, rappresentanti la Triade Do - Mi - Sol. — Per tal modo quella *formazione* Sol - Do - Mi diverrà pel nostro senso armonico la legittima rappresentante di un Binomio Sol - Si - Re + Do - Mi - Sol (Binomio che conosciamo nella forma di congiunzione più contigua delle due Triadi: Do - Mi - Sol - Si - Re); e questa interpretazione farà sì che l'intervallo di 4ª intercorrente fra il Sol e il Do, il quale, considerato come intercorrente fra un Sol 5ª e un Do 1ª di una stessa Triade, sarebbe armonicamente consonante, prenda invece il valore di intervallo armonicamente dissonante perchè considerato come intercorrente fra i due Centri (Sol e Do) di due diverse Triadi (Sol - Si - Re e Do - Mi - Sol).

Questo ci spiega logicamente un fatto che già gli antichi trattatisti riconoscevano empiricamente quando indicavano l'intervallo di quarta come talora consonante e tal altra dissonante e richiedevano speciali cautele nell'uso del secondo rivolto.

§ **35.** — **A.** *Il primo rivolto della Triade minore* è costituito dal punto di vista della Tonalità discendente, da quella formazione che reca come suono più acuto la 3ª (nel nostro esempio, mi♭) e come

Digitized by Google

suono più grave il Centro della Triade (sol); tale Centro venendo ad essere rafforzato dalla sua posizione nel grave, il 1° rivolto della Triade minore risulta meno instabile che il suo stato diretto, non ostante il leggero aumento di valore acustico acquisito alla 3ª (mi♭) dal fatto di trovarsi all'acuto.

In un ambiente puramente minore, l'intervallo di quarta, nel grave, non può essere che consonante; infatti il suono più grave essendo il Centro stesso della Triade, non ne può nascere il senso di un Binomio minore.

Una tale osservazione trova conferma nella pratica dei classici, i quali usarono più di una volta, anche all'inizio o alla fine di un periodo o brano musicale, la Triade minore col Centro nel grave.

B. *Il secondo rivolto della Triade minore* reca come suono più acuto la 5ª (nel nostro esempio, il Do) e come suono più grave la 3ª (mi♭); tale formazione comporta adunque un rafforzamento dei due suoni secondari della Triade a detrimento del valore acustico del Centro (sol); in conseguenza di ciò l'equilibrio della Triade minore è nel secondo rivolto anche più instabile che nello stato diretto.

Riassumendo, il vario valore acustico delle formazioni quali le abbiamo qui sopra considerate comporta le seguenti gradazioni dell'equilibrio triadico: la stabilità della Triade maggiore è massima nello stato diretto, media nel 1° rivolto, minima nel 2°; la stabilità della Triade minore è massima nel 1° rivolto, media nello stato diretto, minima nel 2° rivolto. Ciò corrispondentemente al fatto che in entrambe le Triadi si ha stabilità massima quando il Centro sia nel grave, media quando esso sia nell'acuto, minima quando sia nel mezzo.

§ **36.** — **A.** Tutto quanto abbiamo sino qui detto riguardo alle formazioni della Triade si riferiva al solo caso in cui i tre suoni costitutivi di essa siano racchiusi dentro ad una sola ottava; un tale caso costituisce ciò che dicesi *posizione stretta* della Triade sia nello stato diretto che nei rivolti.

Ma l'equivalenza dei suoni in ottava rende possibile anche la distribuzione dei suoni simultanei della Triade o di un suo rivolto in due o più ottave, ciò che costituisce la *posizione lata*.

Vediamo ora le conseguenze di un simile spostamento di suoni nei riguardi dell'equilibrio della Triade.

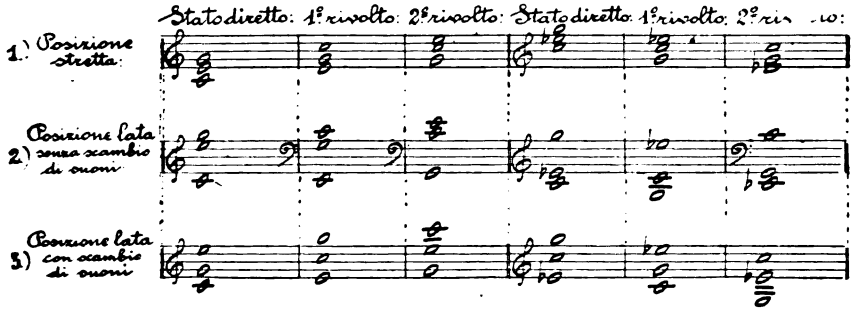
B. E prima di tutto si noti che quale si sia la distribuzione dei suoni riguardo alle ottave, la Triade maggiore viene considerata sempre in istato diretto, in 1°, in 2° rivolto ogni qual volta essa presenti nel grave rispettivamente il Centro, la 3ª, la 5ª; mentre la Triade minore viene considerata in istato diretto, in 1°, in 2° rivolto

Digitized by Google

ogni qual volta essa presenti rispettivamente il Centro, la 3ª, la 5ª nell'acuto.

In altre parole, nel passare dalla posizione stretta alla posizione lata di una stessa formazione, si può variare la reciproca disposizione dei due suoni superiori nelle formazioni della Triade maggiore e dei due suoni inferiori nelle formazioni della Triade minore (ottenendone ciò che diremo *posizione lata con scambio di suoni*), come risulta dai seguenti esempî pratici:

Esempio 46.



C. Per ciascuna *formazione* della Triade maggiore, la differente *posizione* stretta o lata non muta il suono che ha suo posto nel grave, ma può soltanto variare (collo scambio) la localizzazione rispettiva dei suoni superiori; quindi pel mutare di posizione non muta mai il grado di stabilità dello stato diretto, in quanto che in tale formazione il Centro rimane sempre nel grave; invece il cambiar di posizione, quando comprenda scambio dei suoni superiori, può aver conseguenze per la stabilità dei due rivolti e ciò per lo spostamento del Centro. Infatti mentre nella posizione stretta aveva stabilità media il 1° rivolto (Centro nell'acuto) e minima il 2° (Centro nel mezzo), invece nella posizione lata con scambio di suoni, si ha stabilità media nel 2° rivolto (Centro nell'acuto), minima nel 1° (Centro nel mezzo).

Per contro, le differenti *posizioni* in ciascuna *formazione* della Triade minore lasciano invariato il suono acuto mentre può mutare (collo scambio) il suono grave; se ciò non ha conseguenze per la stabilità media dello stato diretto, in quanto che per tale formazione il Centro rimane pur sempre nell'acuto, ne ha per i due rivolti che col mutare di posizione possono scambiare la localizzazione del Centro. Ed infatti mentre nella posizione stretta aveva il massimo di stabilità il 1° rivolto (Centro nel grave), il minimo il 2° (Centro nel mezzo), qui nella posizione lata con scambio di suoni, avrà il mas-

Digitized by Google

simo di stabilità il 2° rivolto (Centro nel grave), il minimo il 1° (Centro nel mezzo).

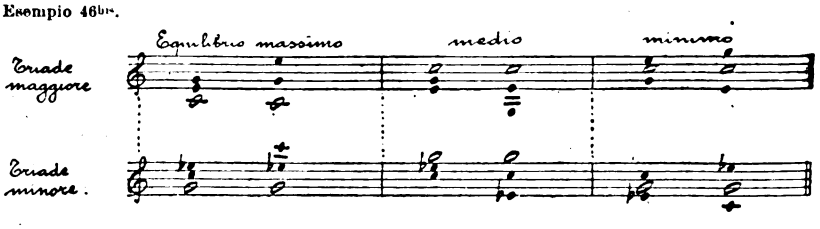
D. Riassumendo: la Triade (sia maggiore che minore) risulta tanto più equilibrata quanto più l'importanza funzionale del suo Centro viene confermata e non contraddetta dal di lui collocamento rispetto agli altri due suoni triadici; ne consegue che l'*equilibrio della Triade* (maggiore o minore) sarà:

massimo quando il Centro si troverà nel grave (stato diretto con qualsiasi posizione per la Triade maggiore; 1° rivolto senza scambio di suoni, 2° rivolto con scambio di suoni per la Triade minore);

medio quando il Centro si troverà nell'acuto (1° rivolto senza scambio di suoni, 2° rivolto con scambio di suoni per la Triade maggiore; stato diretto con qualsiasi posizione per la Triade minore);

minimo quando il Centro si troverà nel mezzo (2° rivolto senza scambio di suoni, 1° rivolto con scambio di suoni tanto per la Triade maggiore che per la Triade minore).

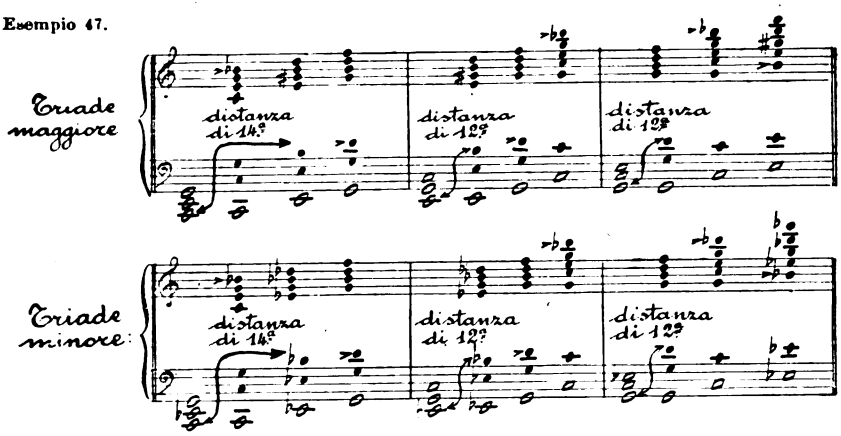
Esempio 46bis.



E. Dopo aver così osservate le variazioni dell'equilibrio triadico, basate sulla relazione tra il grado di importanza della funzione triadica di ogni singolo suono e il grado di efficacia che il suono stesso assume per la sua posizione rispetto agli altri, dobbiamo ora notare un altro importante elemento di valutazione della Triade nelle varie formazioni e posizioni, e cioè la sua *purezza:* la quale è tanto più grande quanto più ampio è l'intervallo che separi il suono reale più grave dal più prossimo armonico (di quello od altro suono triadico reale) non omofono ad alcun suono della Triade. Ora, poichè il Centro della Triade maggiore e la 5ª della Triade minore hanno come rispettivo più prossimo armonico non omofono a suoni triadici il 6° armonico, mentre che 3ª e 5ª della Triade maggiore, Centro e 3ª della Triade minore recano ciascuna non omofono a suoni triadici già il 2° armonico, ne risulta l'evidente conseguenza che, per le Triadi, il massimo intervallo (a partire dal suono più grave) libero da armonici non omofoni a suoni triadici si avrà sempre quando nel grave trovisi: nella Triade maggiore il Centro, nella Triade minore la 5ª, come risulta dai seguenti esempî:

Digitized by Google

Esempio 47.



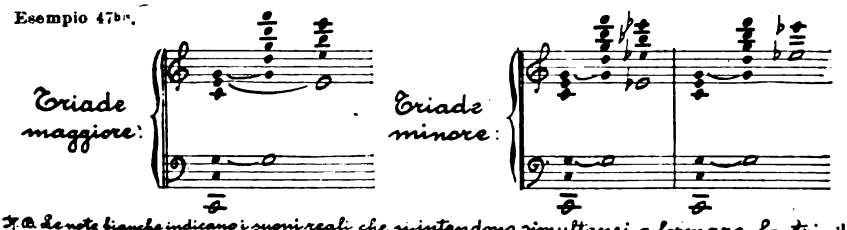
Da tutto ciò si deduce che mentre nella Triade maggiore il massimo equilibrio coincide colla massima purezza, risultando l'uno e l'altra dal trovarsi il Centro nel grave, per contro nella Triade minore non sono ottenibili, ad un tempo, massimo equilibrio e massima purezza, in quanto che l'uno richiede nel grave il Centro, l'altra la 5ª della Triade stessa. Vedremo a suo luogo le conseguenze pratiche di tale fatto che contribuisce a spiegare il predominio delle forme ascendenti in confronto delle discendenti.

F. In linea generale la posizione lata, in tre o più ottave, della Triade maggiore, nel suo stato diretto, e della Triade minore, se la sua 5ª è nel grave, ha per effetto che la zona dei primi armonici del suono più grave venga a contenere oltre ad essi soltanto dei suoni reali e loro primi armonici che ripetano e rinforzino gli armonici del suono più grave, mentre ogni differente suono viene a trovarsi in una zona superiore.

Ne consegue che la posizione lata in tre o più ottave contribuisce ad aumentare ancora la purezza acustica dello stato diretto della Triade maggiore e di quelle formazioni della Triade minore che comportano la 5ª nel grave.

Come risulta dai seguenti esempî, ciò si avvera in modo più completo per la Triade maggiore:

Esempio 47bis.



N.B. Le note bianche indicano i suoni reali che si intendono simultanei a formare la triade; le note nere indicano gli armonici.

Digitized by Google

G. Per contro, la posizione stretta della Triade ottiene l'effetto opposto cioè la giustapposizione di armonici differenti, fatto tanto più sensibile quanto più la Triade è spostata verso il grave, appunto per la maggiore conseguente percepibilità degli armonici.

Esempio 48.

§ **37.** — Nell'assieme di un Binomio o di un Trinomio, la prevalenza del suono più grave può riverberarsi sulla intera Triade della quale esso faccia parte, e ciò tanto più se tale suono più grave sia un Centro triadico.

Infatti nell'unione di due o più Triadi il nostro udito tende in generale a riconoscere (a parità di ogni altra condizione) maggiore importanza ed efficacia a quella Triade che è rappresentata nel grave, e di due Centri triadici espressi ci sembrerà, a parità delle altre condizioni, predominante quello espresso da un suono più grave.

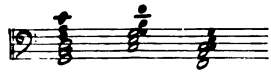
Vediamo ora le conseguenze di tale constatazione nei Binomî e Trinomî maggiori, cioè appartenenti a Tonalità ascendente.

§ **38.** — **A.** Noi abbiamo mostrati sinora i *Binomi* nella formazione, che collega le due Triadi in stato diretto mediante un suono comune o il minimo possibile intervallo, dando così più omogeneità all'assieme; ciò per i Binomî di Dominante, di Tonica, di Semitonica comporta come Triade più grave rispettivamente la *D*, la *T*, la *S* e come suono più grave il centro stesso di tale Triade, la quale quindi per la sua posizione assume una spiccata prevalenza dentro al Binomio e sembra quasi che lo regga, a tal punto che, in linea generale, abbiamo l'impressione di un preesistere di essa Triade più grave come di un fondo costante sul quale sia poi venuta, come fatto estraneo, a sovrapporsi l'altra Triade all'acuto.

Così, ad esempio, nel Binomio di Dominante la *S* (che trovasi all'acuto) è sentita come elemento perturbatore della *D* (che trovasi al grave), ciò che spiega, in parte almeno, come siasi potuto giungere a considerare i soli suoni della *S* come dissonanti rispetto a quelli della *D* e non reciprocamente, disconoscendo così la vera natura della dissonanza armonica.

B. Ora, per la eguaglianza dei suoni in ottava si può capovolgere la situazione reciproca delle due Triadi dentro al Binomio e invece che ad esempio:

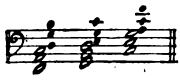
Esempio 49.



Digitized by Google

potremo avere:

Esempio 50.



Per distinguere queste nuove formazioni dalle normali le denomineremo Binomî capovolti. Si avrà il Binomio capovolto ogni qual volta si trovi nella parte grave anche un solo suono di quella Triade che nel Binomio normale è all'acuto per intero.

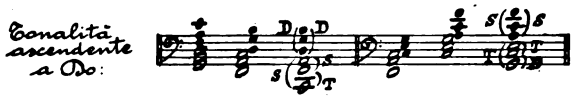
Mentre, come dicemmo, nel Binomio di Dominante normale prevale la *D*, nel Binomio di dominante capovolto prevale (per le stesse ragioni) la *S*; e come nel primo ci si presenta quale elemento perturbatore la *S*, così nel secondo ci si presenta quale elemento perturbatore la *D*. — La situazione viene adunque rovesciata e i valori delle due Triadi scambiati e ciò come conseguenza del sopravalore che attribuiamo ai suoni più gravi.

C. Naturalmente tanto nel Binomio normale, quanto nel Binomio capovolto, ciascuna delle due Triadi costitutive potrà presentarsi o in istato diretto o in uno dei rivolti, e in posizione stretta oppure in posizione lata. In linea generale si noti come il 1° rivolto della Triade più grave tenda ad indebolire la sua preponderanza nell'assieme.

Si noti inoltre che nel Binomio di Dominante capovolto il 2° rivolto della Triade più grave, cioè della *S*, col dare a questa Triade il senso di rappresentante delle due Triadi di *T* e di *S*, può trasformare il Binomio in Trinomio.

Lo stesso fatto può avverarsi per il Binomio di Semitonica capovolto, che, quando abbia la Triade più grave, cioè la *T*, in 2° rivolto e quindi nella possibilità di rappresentare le due Triadi di *D* e di *T*, può anche prendere il valore di Trinomio.

Esempio 51.



D. Riguardo al *Trinomio* abbiamo già indicate le tre forme ch'esso può prendere a seconda della disposizione delle tre Triadi. Nel maggiore, i Trinomî di Dominante, di Tonica, di Semitonica hanno nel grave rispettivamente la *D*, la *T*, la *S*.

Abbiamo sin da principio indicate come normali tutte e tre queste forme, perchè esse si presentano tutte collo stesso grado di contiguità nella giustapposizione delle Triadi, mentre in ciascuna forma ciascuna Triade risulta collegata alla contigua da un suono comune. È da notarsi ora che in ciascuna forma di Trinomio la Triade che si trova nel grave assume, per le ragioni esposte, una predominanza

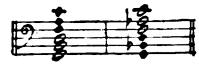
Digitized by Google

che può esplicarsi nel lasciar sentire le altre due Triadi come gli elementi perturbatori in confronto alla Triade grave.

Anche nei Trinomî ciascuna Triade potrà presentarsi tanto in stato diretto quanto in uno dei suoi rivolti e tanto in posizione stretta quanto in posizione lata; e anche qui i rivolti della Triade più grave indeboliranno la preponderanza di essa nell'assieme del Trinomio.

§ **39.** — Se passiamo ora ad esaminare Binomî e Trinomî dell'ambito minore, ci sarà facile constatare come un sopravalore del suono più grave riverberandosi sulla intera Triade, della quale esso fa parte, debba produrre un tale perturbamento nell'equilibrio degli amalgami di più Triadi da sconvolgerne le caratteristiche e da intaccarne le funzioni. Da un lato infatti un giusto senso di euritmia e la stessa logica che regge il formarsi dell'ambito tonale ci portano a volere che, poichè i fatti minori si svolgono in senso discendente e sono quindi tutti *inversi* a quelli corrispondenti ma ascendenti del maggiore, anche i gradi di preminenza delle singole Triadi dentro a ciascun Binomio o Trinomio minore si susseguano in ordine inverso che nel corrispondente Binomio o Trinomio maggiore; e che quindi poichè, ad esempio, nel maggiore sentiamo il Binomio di Dominante normale come l'unione di una *D* nel grave più intensa e di una *S* nell'acuto meno intensa, nel minore si debba sentire nel Binomio di Dominante normale la *d* ch'è all'acuto come più intensa della *s* ch'è nel grave, rispondenza che, indicando colle note bianche la Triade che dovrebbe prevalere in ciascuno dei Binomî, si potrebbe segnare:

Esempio 52.



Ma dall'altro lato questa desiderata ed esteticamente necessaria euritmia viene rotta da quella stessa — potremmo dire — materialistica interpretazione del peso quasi dei suoni, per cui anche nel Binomio di Dominante del minore si tende a sentire come prevalente la Triade più grave, cioè la *s*, per modo da dare al nostro secondo esempio l'aspetto:

Esempio 53.

Di tale sovvolgimento di valori sono passibili tutte le formazioni dei Polinomî minori, cioè discendenti; e di questo fatto vedremo in seguito ed a suo luogo importanti conseguenze nell'ambito tonale minore

Digitized by Google

Capo III. — OMMISSIONI E RADDOPPI.

§ **40.** — Nel considerare la contemporaneità di suoni risultante dall'unione di voci o parti, devesi contemplare anche il caso di due sole voci simultanee. — Di una Triade queste due voci potranno dare ad un tempo soltanto due dei tre suoni costitutivi, restando così la Triade incompleta per l'ommissione del terzo suono. Questo fatto può presentarsi sotto tre differenti aspetti, a seconda che il suono omesso sia la 3ª, la 5ª, oppure la 1ª.

a) L'ommissione della 3ª dà sempre luogo ad un senso di incompiutezza e quasi di vuoto acustico; inoltre origina talora anche un senso di incertezza, in quanto che il bicordo che ne risulta ha valore armonico ma non tetracordale: esso infatti non definisce un tetracordo, ma tutt'al più un limite tetracordale e la sua amplificazione, cosicchè può contribuire a fissare l'ossatura di una Tonalità ma non a stabilirne la Modalità; in conseguenza, ove non sia preceduto da amalgami che definiscano la Modalità dell'ambiente, sarà possibile il dubbio se il bicordo stesso rappresenti una Triade ascendente oppure una Triade discendente; però la prevalenza del suo suono più grave suggerirà piuttosto di interpretarlo come rappresentante una Triade ascendente.

b) L'ommissione della 5ª dà pure un po' il senso d'incompiutezza acustica; essa si può anche prestare a creare un senso di incertezza, però molto meno che l'ommissione della terza, in quanto che il bicordo che ne risulta esprime un tetracordo e quindi, una volta definita la Tonalità, resta definita dal bicordo stesso anche la Modalità di essa. Ne consegue che soltanto nel caso che anche la Tonalità non sia ancora definita, tale bicordo si può prestare ad una doppia interpretazione e cioè di 1ª e 3ª di una Triade ascendente oppure di una Triade discendente (per esempio: do - mi può integrarsi in Do - Mi - Sol oppure in mi - do - la); anche in questo caso però il prevalere del suono più grave induce in primo luogo ad accettare il bicordo come rappresentante una Triade ascendente.

c) L'ommissione della 1ª ha le istesse conseguenze che la ommissione della 5ª; si noti inoltre che, in una Tonalità definita, il bicordo formato da 3ª e 5ª della Triade è naturalmente più debole che quello formato da 1ª e 3ª, e ciò per l'assenza del Centro Triadico.

§ **41.** — **A.** Se le voci o parti sono più di tre, esse nel produrre una Triade dovranno di necessità presentare raddoppiato, o all'unis-

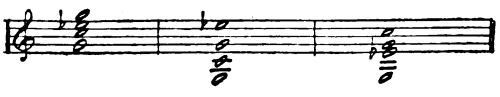
Digitized by Google

sono o all'8ª, l'uno o l'altro dei suoni costitutivi della Triade o anche più di uno di essi. — Si noti come nelle Triadi maggiori, dei due suoni eguali o equivalenti (cioè o in unissono o in 8ª) si debba considerare come raddoppio quello più acuto e come originario quello più grave; mentre per contro nelle Triadi minori si deve considerare come raddoppio il suono più grave e come originario quello più acuto; tutto ciò per la stessa costituzione delle rispettive Gamme.

Osserviamo ora quali effetti possa avere per la Triade il raddoppio rispettivamente del Centro, della 5ª, della 3ª.

a) Il raddoppio della sola 1ª, comportando un rafforzamento del Centro triadico, va a tutto vantaggio della stabilità della Triade sia maggiore che minore, in tutte le sue forme; se si tratta della *T* ovvero della *t*, aumenterà nel suono raddoppiato il senso di Finale melodica e di Tonica. Nelle forme minori questo aumento di stabilità sarà ancora più sensibile quando il raddoppio prenda la posizione del suono più grave. Si noti il caso in cui il raddoppio del Centro della Triade minore dà origine all'intervallo di 4ª nel grave, come nei seguenti esempî:

Esempio 54.



anche a questo caso si applica l'osservazione fatta a proposito del 1° rivolto della Triade minore: e cioè che quell'intervallo di 4ª (nell'ambito puramente minore) è sempre consonante.

b) Il raddoppio della sola 5ª, aumentando il valore acustico della 5ª stessa, attenua d'altrettanto la prevalenza del Centro; ciò influisce sulla stabilità di tutte quelle forme sia della Triade maggiore che di quella minore, nelle quali un tale sbilancio di valori acustici non è controbilanciato dalla posizione del Centro nel grave. Si noti come tale raddoppio si presenti più indebolito per la 5ª della Triade di Dominante che per quella delle altre Triadi, in quanto essa non è neppure limite tetracordale.

c) Il raddoppio della sola 3ª, dando un indebito sopravalore acustico a quel suono della Triade che non è mai limite tetracordale, indebolisce tutte le forme sia della Triade maggiore che della Triade minore; per la Triade minore ciò avviene in modo specialmente sensibile quando il raddoppio prende la posizione di suono il più grave.

B. Il raddoppio di più suoni della Triade ad un tempo dà luogo alle seguenti osservazioni: se vi è incluso il raddoppio del Centro triadico, la situazione dell'equilibrio acustico della Triade non muta;

Digitized by Google

nel caso contrario si sommano gli effetti di instabilità prodotti dai singoli raddoppî dei suoni secondarî della Triade.

C. Si possono anche presentare casi nei quali mentre un suono della Triade è ommesso, un altro è raddoppiato; in generale si può affermare a questo riguardo che quando il suono raddoppiato è il Centro della Triade diminuisce l'incertezza di interpretazione, vale a dire che, nei casi incerti, siamo portati a dare di preferenza il significato di Centro al suono raddoppiato.

Parte II. — FATTI SUCCESSIVI.

Capo I. — MOTI DELLE PARTI - QUINTE ED OTTAVE.

§ **42.** — Nella prima parte di questa Sezione abbiamo considerato il fatto sonoro isolato e per sè stante; prenderemo ora in esame alcuni valori dipendenti invece dalla successione di fatti sonori.

E prima di tutto dobbiamo notare che due parti o voci simultanee possono progredire entrambe nello stesso senso, verso l'acuto o verso il grave, cioè per *moto retto* (detto anche moto parallelo, nel caso di una successione di intervalli di eguale nome); oppure in senso opposto, l'una verso l'acuto e l'altra verso il grave, cioè per *moto contrario*; oppure ancora in modo che l'una si mantenga ad altezza invariata mentre l'altra si alza o si abbassa, cioè per *moto obliquo*.

Esempio 55.

Ottave parallele; quinte parallele.

§ **43.** — A cominciare dalla fine del XIII secolo, i teorici andarono esponendo e sempre più precisando una serie di regole riguardanti il succedersi sia di due Bicordi di 8ª, che di due Bicordi di 5ª.

Dapprima tali regole si concretavano nel proibire il procedere di due parti per moto parallelo a distanza di 8ª giusta o di 5ª giusta; poscia assimilando all'intervallo di 8ª sia l'unissono che la doppia 8ª (cioè la 15ª) e all'intervallo di 5ª la 12ª e la 19ª, si giunse a proibire il far succedere sia per moto retto che per moto contrario:

Digitized by Google

a) due o più Bicordi di 8ª o suoi equivalenti; *b*) due o più Bicordi di 5ª o suoi equivalenti; con ciò venivano banditi dall'uso tutti i seguenti casi: 8-8, 1-1, 15-15; 8-1, 1-8; 8-15, 15-8; e 5-5, 12-12; 12-19, 19-12; 5-12, 12-5; e, per quanto più teorici che pratici: 1-15, 15-1; e 5-19, 19 5.

Quale la ragione di tali proibizioni?

A. Riguardo alle 8ª e loro equivalenti tutti i teorici sono concordi nell'ammettere che la proibizione si riconnetta al fatto del grande potere di fusione, insito in quegli intervalli, in causa del quale due voci dapprima distinte, quando poi procedano per 8ª o loro equivalenti sembrano confondersi in una sola voce, con conseguente impressione che l'una delle voci indipendenti venga a mancare. Quella proibizione quindi è intesa ad evitare la povertà, il vuoto, lo squilibrio nella condotta delle parti.

Ciò non vien contraddetto, ma anzi confermato dal fatto che d'altro lato è ammesso il raddoppio all'8ª di tutta una voce o parte (specialmente nell'orchestra), poichè in tal caso la continuata successione di suoni in 8ª intende appunto di rappresentare non già due voci indipendenti ma sempre una sola voce rafforzata in tutto il suo percorso dal raddoppio.

B. Riguardo alle 5ª e le loro equivalenti (12ª), i teorici non sono così concordi. Se si può ammettere in parte anche per esse la ragione addotta per le 8ª, essa però non è sufficiente del tutto, in quanto che l'affinità frai 2 suoni a distanza di 5ª non è così grande da farli equiparare senz'altro ad un unico suono. — Qui evidentemente concorrono anche altre ragioni; e varie ne furono messe innanzi dai teorici: alcune (incoerenza, durezza, ecc.) basate su canoni estetici, naturalmente soggettivi e insufficienti; altre sul fatto di conseguenti dissonanze acustiche (per il permanere dell'impressione del 1° bicordo mentre risuona il 2°), che invece non sempre si avverano (non, ad esempio, nei bicordi a distanza di 5ª) e, per quel tanto, si avverano anche per le successioni di altri intervalli (di terza, di sesta, ecc.).

Una visione, a parer nostro, più prossima alla realtà ebbero quei teorici, i quali — pur non approfondendone le ragioni e il loro valore storico oppure dandone di infondate o inesaurienti — attribuirono il cattivo effetto riscontrato nella successione di due 5ª e la conseguente proibizione alla impressione, che da esse deriva, del succedersi di due Tonalità differenti.

§ **44.** — Per vero soltanto l'indagine sull'origine storica della proibizione può chiarirne del tutto le cause e spiegare sia le severità iniziali, quanto le posteriori eccezioni e tolleranze.

Digitized by Google

A. Essa appare per la prima volta assieme a quelle forme di canto a più voci che segnavano un deciso contrapposto all'Organum per quinte. Il lato debole dell'Organum consisteva appunto nel fatto che l'amplificazione per 5ª veniva a dare a ciascun suono della linea melodica primitiva la possibilità di essere riconosciuto come suono fisso di una nuova serie, e ciò specialmente data la lentezza della successione e la monotonia ritmica. Ed infatti in un'epoca, nella quale in luogo di un senso tonale sostenuto da precise funzioni armoniche, non si aveva ancora che un rudimentale assetto tetracordale, una successione di 5ª amplificatrici doveva facilmente essere interpretata come un susseguirsi di basi tetracordali non collegate da alcun nesso costruttivo. Mancava in allora tolalmente il criterio della dissonanza armonica, per il quale è possibile sentire un Bicordo di 5ª come rappresentante un Binomio; perciò mentre, ad esempio, delle due successive quinte Do - Sol, Re - La noi possiamo sentire la 1ª come amplificativa della Tonica Do e rappresentante la *T* e la seconda come rappresentante l'unione della *D* colla *S* — ciò che non contraddice, anzi conferma la Tonica Do — all'epoca dell'Organum una simile successione non poteva dare altra impressione che quella di due timbri susseguentisi con eguale intensità e con eguale significato, quindi gli elementi atti a farla interpretare come la realizzazione di un ricominciare della salita tetracordale ad ogni nuovo bicordo.

B. Sviluppatosi il senso di indipendenza delle simultanee linee melodiche, ne doveva conseguire il bisogno di sentir ciascuna di esse guidata dalle attrazioni del suo proprio tetracordo in modo da individualizzarlo in ogni caso; e ciò doveva naturalmente porsi in deciso contrasto con quel modo di costruzione che legava l'una linea melodica all'ufficio di amplificazione sonora dell'altra. Da tale contrasto ecco allora scaturire la proibizione delle 5ª e tanto più severa all'inizio in quanto che ogni forma di opposizione tende per natura all'esagerazione.

Una controprova della fondatezza di una tale interpretazione storica la si ha nel fatto che poi ben presto si riconobbero come tollerabili due quinte a distanza di 4ª o di 5ª, cioè tali che corrispondessero alle amplificazioni successive dei due limiti di uno stesso tetracordo (es.: Do - Sol, Fa - Do) e ciò specialmente per moto contrario (12-5, 5-12; 12-19, 19-12; 5-19, 19-5).

C. Più tardi, collo svilupparsi del senso tonale e delle funzioni delle Triadi, altre eccezioni e tolleranze si fecero strada, accolte anche dai teorici, tutte basate tacitamente sul compromesso che nel contempo fosse in qualche modo (sovratutto mediante conveniente disposizione di altre parti simultanee) impedita ogni possibilità di significazione contraria all'unità tonale.

Digitized by Google

D. Da ultimo, giunta la Tonalità al suo completo sviluppo funzionale e alla conseguente coesione e determinatezza dell'àmbito tonale e di ogni suo elemento, la proibizione delle 5ª fu — poco per volta — sempre meno rispettata dai compositori, che, nella pratica, forti del loro sicuro senso tonale, non si peritarono di trascurare anche le ultime cautele.

Oggi la regola teorica si mantiene ancora in vita più che altro per reverenza al passato e perchè la secolare abitudine di schivare le 5ª consecutive ha ingenerato quasi un ereditario odio estetico contro di esse, nel rispetto del quale quasi esclusivamente risiede ancora nella pratica (in ispecie nella scuola) una superstite ragione di usarle con parsimonia e cautela; da un tale odio può d'altra parte derivare uno speciale sapore, e quindi — per contrasto — di nuovo un valore estetico, al fatto che lo sfidi.

E le quinte giuste successive si adoperano sia come vere amplificazioni sonore o timbri, sia per dare volutamente il senso di vuoto o anche di incertezza tonale, sia infine; ma più raramente, come risultato del libero moto delle parti.

Ottave e Quinte dirette o nascoste.

§ **45.** — **A.** Dei tre *moti* quello che procede in senso contrario è naturalmente il più atto a rendere evidente l'indipendenza di due voci simultanee; ecco perchè i due suoni di un Bicordo di 8ª oppure di un Bicordo di 5ª presentandosi durante un procedere delle parti per moto contrario, mantengono facilmente il loro carattere tetracordale, per modo che ciascun d'essi rimane univocamente collegato coi suoni precedenti e susseguenti della parte stessa a renderne costante e ininterrotta la linea. Invece nel moto retto l'indipendenza delle due voci è meno evidente, e basta che un Bicordo di 8ª o di 5ª venga ad incastrarsi nella successione perchè esso prenda con tutta facilità il sapore di un'amplificazione, cosicchè l'uno dei due suoni di tale Bicordo perda contatto dai precedenti e susseguenti emessi dalla stessa voce e si spogli del carattere tetracordale per collegarsi di preferenza, come amplificazione, al suono a lui simultaneo dell'altra voce, per modo che la prima voce sembri restare interrotta e saltuaria.

B. Soltanto l'aderenza reciproca dei successivi suoni di tale prima voce, cioè il loro procedere contiguo, per gradi congiunti, in istretta obbedienza alle attrazioni tetracordali o per salto di 4ª o 5ª nel senso più imperioso della caduta tetracordale, può dare a loro una caratteristica così decisa di appartenenza reciproca, da trattenere (per così dire) dentro i vincoli tetracordali e dentro un ambito col carattere di parte indipendente quel suono che (perchè preso dentro un bicordo di 8ª o di 5ª) avrebbe occasione di assumere

Digitized by Google

veste di suono amplificativo, cioè di andar ad aderire al simultaneo suono dell'altra voce.

C. Il formarsi di una quinta, che può essere amplificatrice, nel bel mezzo di un doppio corso melodico, oltre che a detrimento dell'integrità di tale doppio corso, può andare anche a detrimento del senso tonale ogni qual volta la quinta si presenti colla possibilità di dar indebito valore di suono fisso e amplificato, cioè di limite tetracordale, ad un suono secondario cioè ad una indicatrice o ad una sensibile; in altre parole, quando il Bicordo risultante non è una delle Quinte tonali. Così pure un' 8ª, che possa essere sentita come amplificatrice, sarà pericolosa per il senso tonale, ove rinforzi suono che non sia una iniziale o una méta tetracordale.

Naturalmente tutti questi fenomeni si produrranno con maggiore evidenza quando si tratti di due sole voci o delle due estreme (cioè la più grave e la più acuta) in un complesso di più voci.

D. Crediamo che queste nostre osservazioni diano giustificazione delle regole ed eccezioni che i teorici accumularono (senza mai darne alcuna plausibile ragione, ma soltanto delle classificazioni empiriche) riguardo alle cosidette 8ᵉ e 5ᵉ dirette o nascoste, cioè riguardo al procedere ad un'8ª (o unissono) o ad una 5ª per moto retto; regole tutte che – secondo noi — hanno per solo scopo di evitare che di due voci simultanee, ma indipendenti, l'una appaia interrotta e frammentaria pel fatto che, durante il corso di essa, un suo suono perda il proprio valore di anello di una linea melodica per assumere quello di satellite di un simultaneo suono dell'altra voce.

Tali regole ed eccezioni si potrebbero perciò riassumere semplicemente nella seguente formula:

— si eviti di arrivare per moto retto ad una ottava o ad una quinta (specie tra voci estreme) durante il corso di un periodo, quando il procedere delle parti non sia sufficientemente dominato da attrazioni tetracordali, possibilmente attive (cioè risultanti in un moto tetracordale attivo), e quando il Bicordo di 8ª o di 5ª non amplifichi un limite tetracordale come Centro triadico. — Naturalmente fra i varî legami tetracordali, i più efficaci sono anche qui quelli per moto attivo da iniziale a méta e da sensibile a méta.

E. Anche la proibizione delle 8ᵉ e delle 5ᵉ dirette o nascoste, come quella delle 8ᵉ e delle 5ᵉ parallele, ha oggi un valore più storico che pratico; nella scuola se ne chiede l'osservanza sovratutto per abituare l'allievo a superare senza sforzo le difficoltà inerenti ad uno stile accurato.

§ **46.** — Ecco alcune applicazioni sia della proibizione che delle più usuali eccezioni, riguardanti le 8ᵉ e le 5ᵉ nascoste:

Digitized by Google

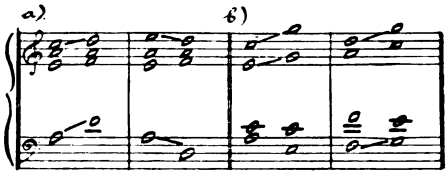
1° *Applicazioni in un ambito maggiore* (Tonalità ascendente a Do):

Esempio 56.

Ottave nascoste proibite:

a) legame tetracordale unilaterale; non centro della Triade; voci esterne;

b) senza legame tetracordale; non centro della Triade; voci esterne o interne.

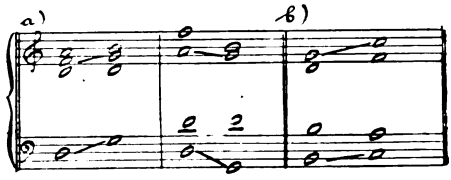


Esempio 57.

Ottave nascoste tollerate:

a) senza legame tetracordale, ma centro della Triade e voce interna;

b) voci esterne; non centro della Triade, ma moto tetracordale attivo.

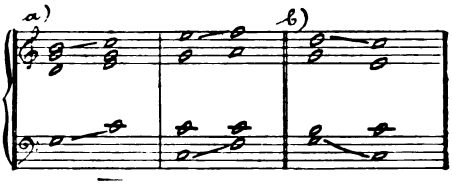


Esempio 58.

Ottave nascoste permesse:

a) centro della Triade; moto tetracordale attivo (casi buoni anche se voci esterne);

b) centro della Triade; moto tetracordale in parte passivo (caso, con voci esterne, mediocre).



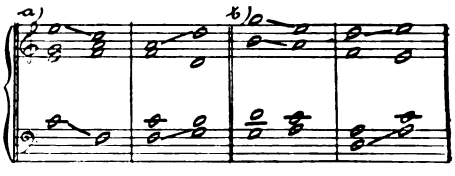
(*N.B.* Fra i centri Triadici, preferibile è sempre quello della *T*).

Esempio 59.

Quinte nascoste proibite:

a) quinta tonale; ma assenza di legame tetracordale, e voci esterne;

b) non quinta tonale; non legame tetracordale; voci interne o esterne.

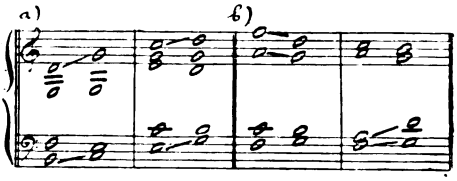


Esempio 60.

Quinte nascoste tollerate:

a) anche a voci esterne, perchè buon legame tetracordale unilaterale e quinta tonale;

b) legame tetracordale unilaterale o assente, ma quinta tonale e voci interne.

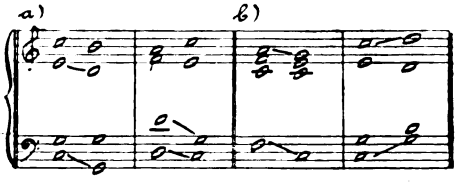


Esempio 61.

Quinte nascoste permesse:

a) legame tetracordale, quinta tonale, casi migliori perchè a voci interne;

b) legame tetracordale, quinta tonale, buone anche a voci esterne.



Digitized by Google

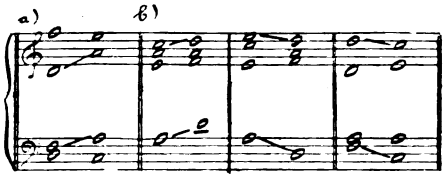
2° *Applicazioni in un ambito minore* (Tonalità discendente a mi):

Esempio 62.

Ottave nascoste proibite:

a) anche a voci interne, perchè senza legame tetracordale e non su centro della Triade;

b) legame tetracordale unilaterale; non centro della Triade; voci esterne.

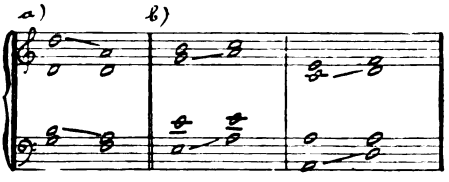


Esempio 63.

Ottave nascoste tollerate:

a) senza legame tetracordale: ma centro della Triade e voci interne;

b) non centro della Triade; legame tetracordale passivo o unilaterale; voci interne.

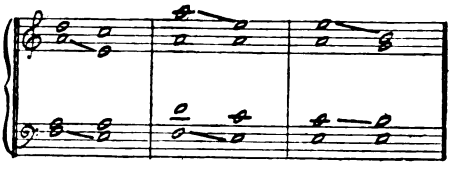


Esempio 64.

Ottave nascoste permesse:

Centro della Triade; buon legame tetracordale attivo;

casi buoni tanto a voci esterne quanto a voci interne.

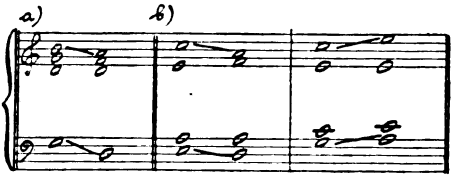


Esempio 65.

Quinte nascoste proibite:

Quinta tonale; ma legame tetracordale o assente (*a*),

o debole e unilaterale (*b*), e voci esterne.

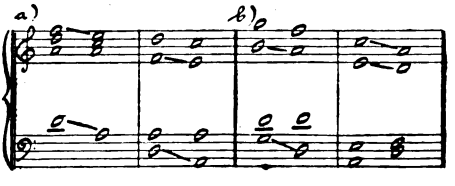


Esempio 66.

Quinte nascoste tollerate:

a) buon legame tetracordale unilaterale, quinta tonale, voci anche esterne;

b) moto tetracordale unilaterale o assente, ma quinta tonale e voci interne.

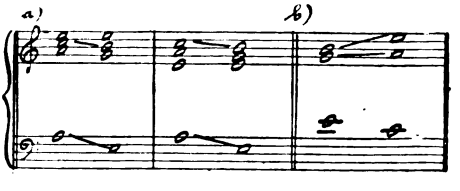


Esempio 67.

Quinte nascoste permesse:

a) moto tetracordale attivo, quinta tonale, casi buoni anche a voci esterne;

b) moto tetracordale passivo, quinta tonale, buono con voci interne.



Digitized by Google

Osservazione:

Si noti come nell'ambito minore lo squilibrio della Triade quando il Centro non coincide col suono più grave, doveva praticamente influire sul giudizio di tollerabilità delle 8ª; il dubbio pratico d'altronde veniva finora corroborato dalla teoria che riteneva equipollenti il Centro della Triade maggiore e quella che in realtà è la 5ª della Triade minore.

Ciò spiega come trovinsi fra i casi tollerati quelli da noi indicati colla lettera *b*), i quali invece in realtà hanno caratteristiche troppo simili a quelle dei casi proibiti.

Capo II. — TETRACORDI ESSENZIALI E INCIDENTALI.

§ **47.** — **A.** Mentre (per quanto ci consta) i Greci sentirono prevalentemente il Tetracordo discendente, nel Medio Evo, dopo un periodo di incertezze, durante il quale appare usato tanto il tetracordo discendente quanto quello ascendente, si arriva a poco a poco alla prevalenza del Tetracordo ascendente.

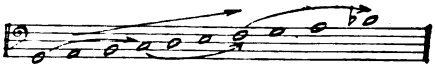
Un prodotto di quel primo periodo di incertezze è specialmente degno di attenzione e cioè l'*Esacordo*, che forma la base della teorica di Guido d'Arezzo.

Questi nel suo sistema, mentre richiama in vita la serie teorica greca:

Esempio 68.

che i greci riconoscevano formata da tre tetracordi discendenti, la sovrappone ad una serie:

Esempio 69.



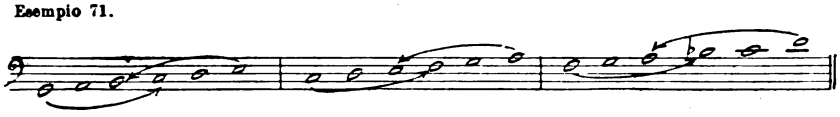
comprendente gli stessi suoni, ma organizzata in tre tetracordi ascendenti e ne ricava la serie unica:

Esempio 70.

Digitized by Google

organizzata in tre coppie, comprendente ciascuna un tetracordo ascendente ed uno discendente, cioè:

Esempio 71.



Ogni coppia è espressa da sei suoni e acquista da ciò il nome di *Esacordo*.

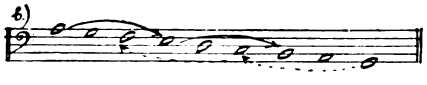
Una tale visione teorica aveva allora ed ha tuttora una solida base nella realtà e se la formula guidoniana (divenuta poi insufficiente a dar ragione dei varii e complessi fatti tonali) è stata negli ultimi secoli abbandonata dai trattatisti, non sono meno vivi e veri nella nostra pratica quei fatti tetracordali, l'osservazione giudiziosa dei quali avea dato origine alla suesposta concezione esacordale della serie melodica.

B. In realtà la nostra serie maggiore (o ascendente) comprende in sè anche una serie minore (o discendente) e la nostra serie minore comprende in sè anche una serie maggiore, come chiaramente risulta dalla serie unica, che si può esprimere pel maggiore collo schema:

Esempio 72.

e, pel minore, collo schema:

Esempio 73.



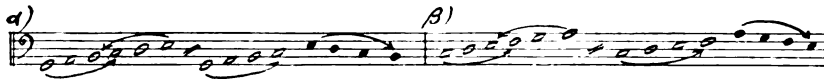
Se noi consideriamo la serie unica dello schema *a*) come Gamma della Tonalità ascendente a Do, essa ci risulta fondamentalmente costituita dai due Tetracordi ascendenti Sol→Do e Do→Fa; ma nel contempo essa ci rende avvertiti che cogli stessi suoni si vengono a formare anche due Tetracordi discendenti la↘mi e mi↘si, quasi a rappresentare in via secondaria e subordinata un incidentale elemento discendente dentro all'ambito essenzialmente ascendente.

E anche qui la relazione tra i due tetracordi ascendenti e i due tetracordi discendenti si può risolvere nella relazione di ciascun tetracordo discendente con un tetracordo ascendente, colla conse-

Digitized by Google

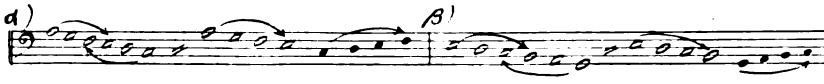
guente designazione teorica delle risultanti due coppie esacordali (α e β):

Esempio 74.



Per contro, se noi consideriamo la serie unica del precedente schema *b*) come gamma della Tonalità minore discendente a mi, essa ci risulta costituita essenzialmente dai Tetracordi discendenti la→mi e mi→si, coi suoni dei quali si formano incidentalmente anche i Tetracordi Sol→Do e Do→Fa, per cui si possono avere le 2 coppie esacordali:

Esempio 75.



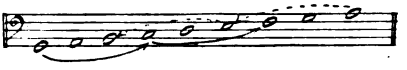
§ **48.** — Da queste osservazioni risultano i punti di contatto e quelli di divergenza fra la realtà moderna e quella medioevale; ai tempi di Guido la materia tetracordale viveva in pure forme melodiche, a spiegare le quali era adeguato e sufficiente il suo sistema, che nella coppia esacordale riconosceva eguale forza e significato sia al Tetracordo ascendente che al Tetracordo discendente; oggi, per contro, la materia tetracordale è irretita e quasi irrigidita dentro alle forme tonali: la serie melodica è a servizio o di un ambiente essenzialmente ascendente o di un ambiente essenzialmente discendente, quindi la formula esacordale, che esprime soltanto delle relazioni puramente melodiche e non può mettere in evidenza i varî valori tonali dei Tetracordi accoppiati, risulta inadeguata e insufficiente in cospetto della nostra serie melodico-tonale; una tale formula però ci guida a scoprire il sopravvivere di fatti discendenti dentro all'ambito ascendente e viceversa, ciò che è di capitale importanza per la completa analisi della vita della Tonalità moderna.

A. Per Guido d'Arezzo le iniziali e méte ascendenti della sua serie unica dovevano avere eguale significato che le iniziali e méte discendenti; al pari di tutta la sua serie, quelle iniziali e quelle méte erano infatti tutte quante puramente melodiche. Per noi invece la superstruttura armonica della Gamma, colla sua assoluta fissità delle Triadi, esalta o i soli suoni fissi ascendenti (Gamma maggiore) o i soli suoni fissi discendenti (Gamma minore), facendone delle iniziali e delle méte non più soltanto melodiche, ma ben anche armoniche perchè centri triadici.

Digitized by Google

B. Ecco quindi che nella serie unica:

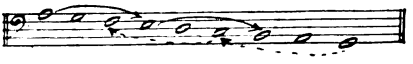
Esempio 76.



interpretata come Gamma della Tonalità di Do maggiore, i valori, in vista della vita tonale, subito si differenziano: Sol, Do, Fa sono ad un tempo limiti tetracordali e centri triadici; la, mi, si, sono puramente limiti tetracordali; — i Tetracordi ascendenti Sol⇀Do e Do⇀Fa sono *essenziali* perchè costitutivi dell'ambito tonale; i Tetracordi discendenti la↽mi e mi↽si sono *incidentali* perchè puramente melodici e risultanti incidentalmente dal materiale stesso della Gamma essenzialmente ascendente ed armonico-tonale.

Per converso nella serie unica:

Esempio 77.



interpretata come Gamma della Tonalità discendente a mi, sono ad un tempo e limiti tetracordali e centri triadici la, mi, si; sono puramente limiti tetracordali Sol, Do, Fa; — quindi i Tetracordi discendenti la↽mi e mi↽si sono *essenziali* e i Tetracordi ascendenti Sol⇀Do e Do⇀Fa sono *incidentali*.

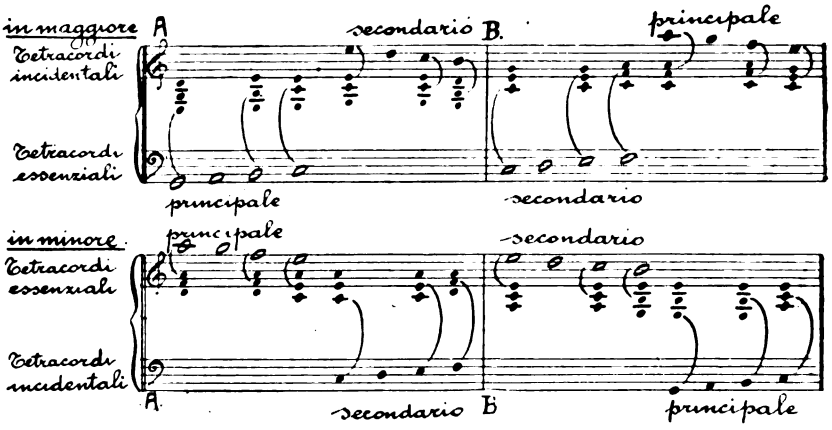
C. Pel fatto stesso di trovarsi estranei alle funzioni tonali, i due Tetracordi incidentali non riescono a dare il senso di un organismo equipollente alla Gamma. La caratteristica di Finale melodica (esponente di quella unità melodica ch'è la Gamma) si confonde per noi colla caratteristica di Tonica (esponente di quella unità armonica ch'è la Tonalità); a quel suono che è ad un tempo Finale melodica e Tonica noi riconosciamo l'efficacia di saldare in un'unità due Tetracordi, riverberando valore di Gamma sulla serie di gradi che lo precedono e rivestendo ciascuno di tali gradi di una funzione armonica ben definita; — se questo avviene pei due Tetracordi essenziali, non si avvera pei due Tetracordi incidentali.

D. L'una e l'altra méta di Tetracordo incidentale deve una certa cospicuità soltanto al fatto d'essere al contempo suono costitutivo di una Triade ch'è espressione armonica di Tetracordo essenziale; ed infatti la méta dell'un Tetracordo incidentale (che perciò appunto potremo dire principale) coincide colla 3ª della *T* (oppure *t*), e la méta dell'altro Tetracordo incidentale (che perciò stesso potremo dire secondario) coincide colla 3ª della *D* (oppure *d*). — Del resto si può affermare che su ciascun suono dei Tetracordi incidentali si riflette un valore armonico ch'è espressione della Gamma essenziale: ciò è specialmente manifesto (oltre che per le

Digitized by Google

due méte) per l'iniziale e la sensibile del Tetracordo incidentale principale, che esprimono rispettivamente la 3ª e la 1ª della *S* (oppure *s*), e per l'iniziale e la sensibile del Tetracordo incidentale secondario che esprimono rispettivamente la 3ª e la 1ª di *T* (oppure *t*).

Esempio 78.



Si osservi come in ciascun esacordo il Tetracordo incidentale parte dalla Triade esprimente la *méta* del Tetracordo essenziale e riporta, con moto tetracordalmente attivo, verso la Triade che ne esprime *l'iniziale*: ciascun Tetracordo incidentale fa adunque, armonicamente, il cammino inverso a quello del Tetracordo essenziale che con lui forma esacordo, cioè esprime in ordine contrario le stesse Triadi espresse dal concomitante Tetracordo essenziale.

Delle due coppie esacordali l'una (A) esprime così il gruppo di Triadi: *D - T - D* oppure *d - t - d*, l'altra (B) il gruppo: *T - S - T* oppure *t - s - t*.

Questi fatti danno ragione delle affinità in base alle quali ciascun Tetracordo incidentale presceglie il Tetracordo essenziale con cui accoppiarsi.

§ **49.** — Riassumendo: la Gamma tonale accanto ai due originarî e costitutivi Tetracordi essenziali (con iniziali e méte essenziali ad un tempo melodiche ed armoniche) possiede due Tetracordi incidentali (con iniziali e méte incidentali precipuamente melodiche). Dei due Tetracordi incidentali, l'uno ha per iniziale il grado 3° e per méta il grado 7°, dicesi secondario, e forma Esacordo col Tetracordo essenziale principale, entrambi esprimendo le stesse 2 Triadi *T* e *D* (oppure *t*, *d*); l'altro ha per iniziale il grado 6° e per méta il grado 3°, dicesi principale, e forma Esacordo col Tetracordo

Digitized by Google

essenziale secondario, esprimendo entrambi le istesse 2 Triadi *S* e *T* (oppure *s*, *t*).

Come nei Tetracordi essenziali, anche negli incidentali il progredire dalla iniziale alla méta costituisce moto *attivo*, mentre il regredire dalla méta alla iniziale costituisce moto *passivo*.

Si noti come la preminenza delle forme ascendenti influenzi anche il giudizio sulla prevalenza dei Tetracordi essenziali rispetto agli incidentali.

Mentre infatti nell'ambiente maggiore la prevalenza dei Tetracordi essenziali viene convalidata e posta in evidenza dalla loro natura ascendente e la subordinata importanza dei Tetracordi incidentali viene ancora attenuata dalla debole loro natura discendente, per modo che la loro presenza non intralcia nè pone minimamente in dubbio la realtà ascendente dell'ambito tonale, per contro nell'ambiente minore i Tetracordi incidentali perchè ascendenti acquistano un'evidenza soverchia in confronto ai Tetracordi essenziali discendenti, tanto da compromettere talora l'equilibrio dell'ambito tonale.

Capo III. — FORME IMITATIVE.

§ 50. — Una delle forze fondamentali che reggono la costruzione musicale e guidano lo sviluppo delle forme sonore è costituita dalla tendenza imitativa.

A. Il primo suo apparire si riferisce al fondamentale salto tetracordale (da iniziale a méta) e potrà essere reso evidente con un esempio pratico: la Gamma originaria di Do maggiore (Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do) presenta in realtà due soli salti tetracordali essenziali e quindi per moto attivo ascendenti e cioè: Do → Fa e Sol → Do; anche altri suoni della Gamma stessa si prestano a costruire altri salti di 4ª giusta acusticamente equivalenti a quelli e cioè: Re - Sol, Mi - La, La - Re, Si - Mi, ma questi mancano del carattere tetracordale essenziale in quanto che (eccetto il Sol) i suoni che li formano sono già rivestiti di caratteri melodici che contraddicono alla funzione di limite tetracordale essenziale, e infatti abbiamo: Re e La indicatrici, Mi e Si sensibili.

Malgrado ciò se noi mettiamo uno o più di questi non tetracordali salti di 4ª giusta in successione cogli originarî salti tetracordali per modo che ne risulti un ripetersi di uno stesso fenomeno acustico ad altezze differenti, questa istessa equivalenza acustica porterà con sè — per forza imitativa — anche la parvenza di una ideale equivalenza funzionale, e in ognuno dei salti, anche non

Digitized by Google

tetracordali, l'un suono ci apparirà quasi fosse una iniziale e l'altro una méta. E questa imitazione di funzioni si avvererà non soltanto pei moti attivi (da iniziale a méta) ma ben anche pei moti passivi (da méta a iniziale).

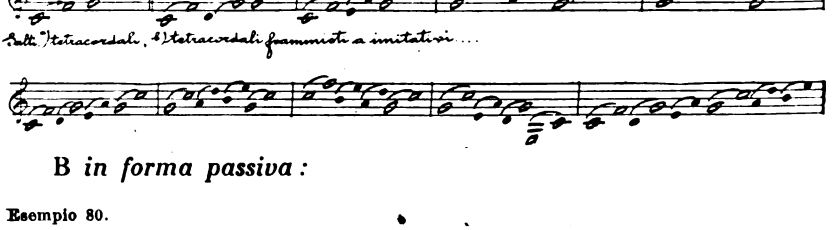
B. Per quanto, per la preminenza acquisita, nelle nostre abitudini, alle forme ascendenti, vi sia sempre la tendenza a interpretare il salto tetracordale come rappresentante — a priori — un Tetracordo ascendente, il fenomeno imitativo sopradescritto si avvera (anche se con minor vigore) pure dentro alla Gamma minore cioè discendente.

C. Tanto nell'ambito maggiore che nell'ambito minore, accanto ai salti tetracordali, formati da suoni fissi, avremo adunque dei *salti di 4ª giusta imitativi*, che potremo dire *quasi-tetracordali*, formati da suoni mobili funzionanti da *iniziali* e *méte imitative*.

1. Esempî nella Tonalità ascendente a Do:

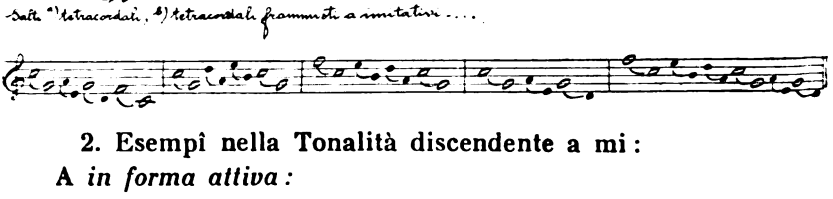
A *in forma attiva:*

Esempio 70.



B *in forma passiva:*

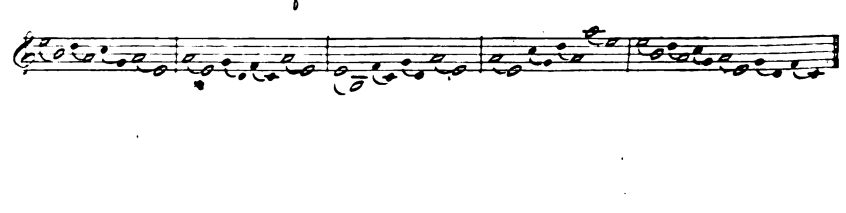
Esempio 80.



2. Esempî nella Tonalità discendente a mi:

A *in forma attiva:*

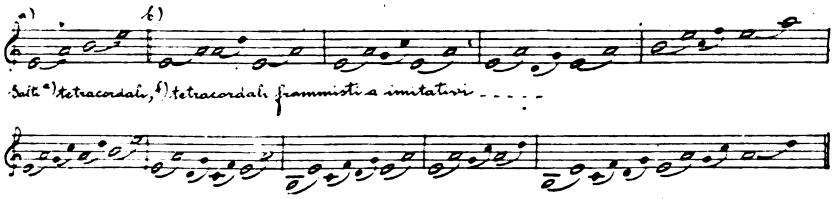
Esempio 81.



Digitized by Google

B *in forma passiva:*

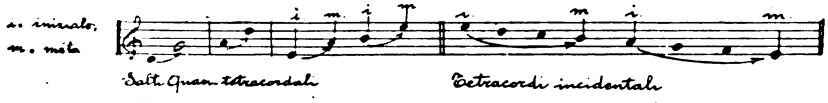
Esempio 82.



D. In ciascuna Gamma fra i salti quasi-tetracordali il più efficacemente imitativo è quello che collega il grado 2° col grado 5° in quanto che esso contiene un suono fisso (grado 5°); efficacia media ha il salto dal grado 6° al 2°; i meno efficaci sono infine i salti dal grado 3° al 6° e dal grado 7° al 3°, in quanto essi nel farci attribuire nel primo caso valore di iniziale al grado 3° e di méta al 6° e nel secondo caso valore di iniziale al grado 7° e di méta al 3° contraddicono ai valori derivanti ai suoni stessi dalla loro rispettiva posizione dentro ai Tetracordi incidentali che li hanno per limiti, come risulta dai seguenti esempî:

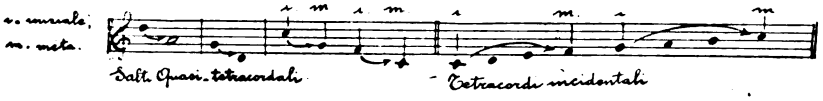
1. nella Tonalità ascendente a Do:

Esempio 83.



2. nella Tonalità discendente a mi:

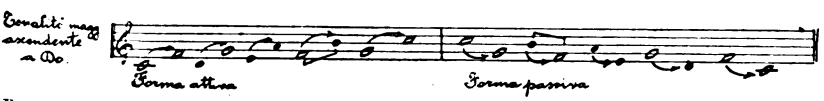
Esempio 84.



§ 51. — Le manifestazioni del fenomeno imitativo non si arrestano qui.

Una volta incominciata una serie imitativa, si giunge ad accettare quasi fosse tetracordale non soltanto ogni salto di 4ª giusta benchè formato da suoni non fissi, ma ben anche il salto di 4ª aumentata tra suoni non fissi formato dai gradi 4° e 7°.

Esempio 85.



Esempio 86.

Digitized by Google

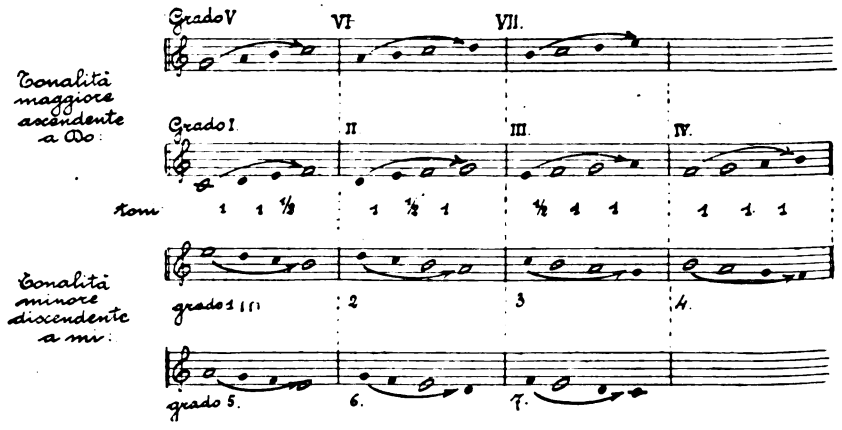
Per distinguerlo dai salti imitativi di 4ª giusta che denominammo quasi-tetracordali, designeremo questo di 4ª aumentata come salto *pseudo-tetracordale*. Esso costituisce un saliente esempio della prevalenza che assume davanti al nostro spirito la funzione logica del suono in confronto al valore della sua altezza assoluta.

N. B. - Adopreremo il suffisso *quasi* ogni qual volta il fatto imitativo abbia costruzione identica a quella del fatto imitato; e il suffisso *pseudo* quando una tale identità non si presenti.

§ **52**. — **A.** Quando, per effetto del fenomeno di imitazione, siasi dato il valore di iniziale e di méta ai due suoni formanti un salto non tetracordale di 4ª giusta o aumentata, si presenta naturale la tendenza a collegarli con dei suoni intermedî completando una serie di tipo tetracordale.

Ora, la Gamma tonale, che i due limiti tetracordali imitativi — appunto perchè soltanto imitativi — non rinnegano, offre a quella tendenza suoni già formati, i quali però non si prestano a completare coi due limiti imitativi la serie tetracordale: *iniziale, indicatrice, sensibile, méta* col rispettivo ordine di intervalli: *tono intero, tono intero, semitono*, caratteristico sia del Tetracordo ascendente che del Tetracordo discendente. Ciò risulta evidente dal seguente esempio, che comprende in forma attiva i salti tetracordali e imitativi tanto della Gamma maggiore che della Gamma minore:

Esempi 87, 88.



Come si vede, i suoni della Gamma offrono ai salti imitativi il materiale per completarsi in serie di quattro suoni, le quali però si differenziano dal Tetracordo originario perchè tra il loro terzo suono (corrispondente alla sensibile) e la loro méta vi è sempre un tono intero anzichè un semitono, e tra l'iniziale e il secondo suono

Digitized by Google

(corrispondente alla indicatrice) in due di esse (iniziantisi rispettivamente sul grado 3° e sul grado 7°) vi è un semitono anzichè un tono intero.

Malgrado queste evidenti differenze costruttive, il potere imitativo ha per effetto che, in una successione di Tetracordi tipici e salti di 4ª imitativi così completati in serie di quattro suoni, il nostro spirito accetti queste ultime come successive riproduzioni imitative dell'originario Tetracordo, dando la sanatoria alla loro irregolare disposizione di intervalli e, nell'ambito ascendente, persino al salto di 4ª aumentata.

B. In base a ciò, la teoria deve riconoscere l'esistenza di una serie imitante il Tetracordo, vale a dire l'esistenza di un Tetracordo imitativo a partire da ciascun grado mobile della Gamma e precisamente il completarsi dei salti quasi-tetracordali (di 4ª giusta) e del salto pseudo-tetracordale (di 4ª aumentata) in altrettanti *Pseudo-tetracordi*.

Designeremo questi Tetracordi imitativi riferendo ciascun d'essi al grado che ne forma l'iniziale e dicendo quindi, ad esempio, *Pseudo-tetracordo dal grado 2°* quello che va per moto attivo dal grado 2° al 5°; *Pseudo-tetracordo dal grado 3°* quello che va per moto attivo dal grado 3° al 6°; e così via.

C. I *Pseudo-tetracordi dai gradi 2° e 6°* recano il semitono nel mezzo, ciò che comporta un'indicatrice normale ed una sensibile fittizia troppo lontana dalla méta; essi riproducono acusticamente il Tetracordo equilibrato (cioè nè ascendente nè discendente) che i Greci conobbero come Tetracordo frigio; una tal serie di quattro suoni è, appunto per il suo equilibrio, la più adatta ad assumere veste imitativa indifferentemente sia del Tetracordo ascendente che del Tetracordo discendente; quando poi parte dal grado 2° essa possiede anche maggiore efficacia imitativa pel fatto di aver quale méta il grado 5°, suono fisso.

D. I *Pseudo-tetracordi dai gradi 3° e 7°* recano il semitono tra l'iniziale e l'indicatrice, anzichè tra la sensibile e la méta, ciò che comporta una sensibile fittizia troppo lontana dalla méta ed una indicatrice fittizia troppo vicina all'iniziale; in realtà essi si presentano come inversioni degli equisonanti Tetracordi incidentali; nel formarli, la forza d'imitazione deve adunque capovolgere tutte le funzioni dei Tetracordi incidentali stessi, sostituendo alla naturale caduta tetracordale una opposta e fittizia e quindi poco efficace caduta imitativa. Questa scarsezza di efficacia si rende anche più manifesta nell'ambito minore, sempre per la prevalenza che tendono a prendere i fatti ascendenti.

E. Il *Pseudo-tetracordo dal grado 4°* manca del semitono ciò

Digitized by Google

che comporta un'indicatrice e una sensibile, per rispetto alla iniziale, normali, ma per contro una méta troppo lontana dalla iniziale; abbiamo con ciò una serie di quattro suoni, delimitanti tre successivi toni interi, nella quale la totale mancanza di ogni spinta per acceleramento di moto melodico viene sostituita dalla forza imitativa, che può quindi dare con facilità alla serie stessa sia la veste ascendente che la veste discendente; però l'irregolare salto di 4ª aumentata fra iniziale e méta rende minima l'efficacia imitativa del Pseudo-tetracordo che ne risulta e ciò ancora specialmente nell'ambito minore.

Di queste fondamentali basi del principio imitativo vedremo in seguito ulteriori sviluppi e pratiche applicazioni.

Digitized by Google

LIBRO SECONDO

LA TONALITÀ
NELLE SUE FORME UNIMODALI DIATONICHE

Digitized by Google

Digitized by Google

Titolo I.

LE FORME DIATONICHE ORIGINARIE

§ **53.** — Un ambito tonale, nel quale le forme organiche siano rappresentate soltanto da Tetracordi di modalità eguale, cioè o tutti ascendenti (Tonalità di modo maggiore) o tutti discendenti (Tonalità di modo minore), e le forme con aspetto di modalità inversa si presentino soltanto in via incidentale e non organica, è *ambito unimodale;* esso origina forme armoniche unimodali e la Tonalità rispettiva prende la qualifica generica di *Tonalità unimodale.*

§ **54.** — Un ambito tonale unimodale, costituito dai soli sette suoni della serie melodica originaria, siano essi raggruppati in forme organiche tutte ascendenti oppure tutte discendenti, è *ambito diatonico originario* e la Tonalità rispettiva prende la qualifica generica di *Tonalità diatonica originaria;* se le forme organiche sono ascendenti si avrà la Tonalità originaria maggiore o più semplicemente *Tonalità maggiore;* se discendenti si avrà la Tonalità originaria minore o più semplicemente *Tonalità minore.*

Sezione I.

LA TONALITÀ ORIGINARIA MAGGIORE

Parte I. - FORME ARMONICAMENTE CONSONANTI.

Capo I. — COSTITUZIONE DELL'AMBITO TONALE.

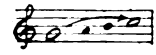
§ **55.** — Dopo aver esaminato nel libro I, il formarsi in astratto delle funzioni tonali, passiamo ora a seguirne partitamente gli sviluppi pratici e ad analizzare il conseguente concretarsi della com-

Digitized by Google

plessa vita della Tonalità quale organismo. Prendendo, a questo scopo, a considerare per primo un ambito ascendente cioè maggiore, incomincieremo col riassumere in breve quanto già conosciamo riguardo ai suoi elementi fondamentali ed al loro costituirsi in ambito tonale.

A. Sia a ciò d'esempio la Gamma di Do maggiore: in essa l'elemento primo è dato dal Tetracordo ascendente che ha per méta il Do e per iniziale il Sol:

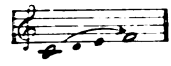
Esempio 89.



tale Tetracordo si può dire la cellula originaria, dalla quale si svolgerà tutto l'organismo tonale.

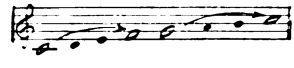
Un secondo Tetracordo ascendente che ha il Do per iniziale e il Fa per méta:

Esempio 90.



venendo ad aggiungersi, come secondario, al primo, completa la Gamma ascendente essenziale:

Esempio 91.

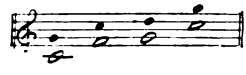


nella quale la méta Do del Tetracordo primitivo e principale rimane preponderante colla veste di Finale melodica dell'intera serie.

Si noti come la Gamma qui descritta riproduca esattamente il *Modo lidio* degli antichi Greci.

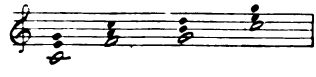
B. Questa Gamma presenta come suoni fissi i suoni Do, Fa; Sol, Do; cioè i gradi: I, IV, V, VIII (= I), i quali possono amplificarsi in altrettante Quinte tonali:

Esempio 91bis.



Tali Quinte tonali amplificative si completano poi nelle Triadi ascendenti:

Esempio 92.



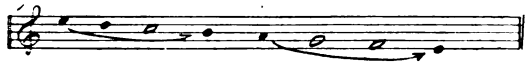
I suoni fissi divengono così Centri triadici, colle funzioni tonali rispettive di Semidominante o Mediante (*M*), Semitonica (*S*), Dominante (*D*) e Tonica (*T*), funzioni che si riverberano nelle Triadi ascendenti che conosciamo appunto come rispettivamente: *M*, *S*, *D*, *T*.

Digitized by Google

L'assieme di tutti questi elementi costitutivi ascendenti viene così a formare un ambito tonale di modalità maggiore, che dal suono il quale ne costituisce il punto di generale coesione cioè dalla Tonica prende, nel nostro caso, il nome di: *Tonalità ascendente a Do* oppure *Tonalità di Do maggiore.*

C. Gli elementi stessi della Gamma ascendente essenziale permettono il formarsi dei due Tetracordi incidentali discendenti:

Esempio 93.



colle iniziali incidentali Mi e La e le méte incidentali Si e Mi.

Appunto perchè qui queste forme discendenti sono soltanto incidentali e non organiche (come a suo luogo abbiamo veduto), la Tonalità è unimodale e dicesi quindi *di modo puro.*

Com'è naturale, tutte le constatazioni che riguardo alle forme tetracordali e triadiche abbiamo avuto occasione di fare in linea generica nel Libro I, trovano qui applicazione per quel tanto che esse possano riferirsi all'ambito tonale di modo maggiore, senza che vi sia bisogno di ripeterle singolarmente.

Capo II. — SUCCESSIONI DI TRIADI.

§ 56. — Abbiamo già veduto che le successioni di Triadi dentro l'ambito tonale si riducono ai seguenti casi: *a*) $T \cdot D$, e $D \cdot T$; *b*) $M \cdot S$, e $S \cdot M$ oppure $T \cdot S$, e $S \cdot T$; *c*) $S \cdot D$, e $D \cdot S$.

Esaminiamo ora partitamente queste tre serie *a*) *b*) *c*) di successioni armoniche.

A. In base a quanto abbiamo constatato parlando della formazione delle Triadi, nelle successioni che collegano la *T* colla *D* riscontreremo le relazioni stesse già da noi vedute fra la Ṫ e la Ḋ (loro Centri), cioè fra un punto di arrivo e uno di partenza. La successione $T \cdot D$ risponderà perciò ad un allontanarsi dal punto di arrivo, fatto principale, per regredire verso il punto di partenza, fatto secondario, e potremo quindi dire di avere in essa un moto armonico-tetracordale *passivo:* mentre la successione $D \cdot T$ risponderà ad un andare dal punto di partenza, fatto secondario, verso il punto di arrivo, fatto principale, e vi riscontreremo quindi un moto armonico-tetracordale *attivo.*

Tutto ciò per quanto riguarda appunto la funzione tetracordale delle due Triadi. Parallela ad essa si estrinseca la funzione tonale delle due Triadi stesse nelle due successioni $T \cdot D$ e $D \cdot T$ in quanto

Digitized by Google

in queste opera come elemento conclusivo tonale quell'istessa *T* che esprime la méta tetracordale; per cui si avrà nella prima un moto armonico-tonale *passivo* e nella seconda un moto armonico-tonale *attivo*. In altre parole: in queste due successioni la funzione tonale coincide colla funzione tetracordale.

B. Data la equisonanza della *T* colla *M*, il collegamento fra la Triade del grado I e quella del grado IV può essere considerato sotto due diversi aspetti e precisamente:

1) le due Triadi sono intese come amplificazioni dei rispettivi Centri, tali Centri come rispettivamente iniziale ($\dot{M}$) e méta ($\dot{S}$) del Tetracordo secondario e quindi le due Triadi come *M* e *S*; con ciò i due gruppi $M \cdot S$ e $S \cdot M$ corrisponderanno ad amplificazioni rispettivamente del salto tetracordale *attivo* ($\dot{M} - \dot{S}$) e di quello *passivo* ($\dot{S} - \dot{M}$) tra iniziale e méta del Tetracordo secondario. In tale caso adunque le Triadi vengono sentite e considerate nella sola loro funzione tetracordale; ed avremo nel primo gruppo un moto armonico-tetracordale *attivo*, nel secondo gruppo un moto armonico tetracordale *passivo*.

2) la Triade del grado I è intesa come amplificazione della méta del Tetracordo principale, vale a dire della Finale melodica, quindi come Triade Tonica (*T*): in tal caso il gruppo $T \cdot S$ rappresenta un allontanarsi dalla Tonica e quindi un moto armonico-tonale *passivo*, mentre per contro i Centri delle due Triadi esprimono nel contempo un salto tetracordale *attivo*, e il gruppo $S \cdot T$ rappresenta una caduta verso la Tonica, quindi un moto armonico-tonale *attivo*, mentre i Centri delle due Triadi esprimono qui un salto tetracordale *passivo*. In queste due successioni adunque la funzione tonale contraddice alla funzione tetracordale.

Per esse, un nesso tetracordale che coincida col contemporaneo nesso tonale lo si può ricercare soltanto nel legame fra la *T*, méta, e la 3ª della *S*, indicatrice dello stesso Tetracordo principale; quando la Triade del grado IV (*S*) invece che essere intesa solo come amplificazione della *S*, venga dal nostro senso musicale scissa nei suoi elementi dinamici in guisa da sentire chiaramente il valore della sua 3ª quale indicatrice del Tetracordo principale. Il moto armonico-tonale infatti nel gruppo $S \cdot T$ coincide con quello attivo da indicatrice (3ª di *S*) a méta ($\dot{T}$) e nel gruppo $T \cdot S$ con quello passivo da méta ad indicatrice.

Non bisogna però dimenticare che il salto da indicatrice a méta e ancor più quello da méta ad indicatrice sono di gran lunga meno efficaci che il salto tetracordale da iniziale a méta o viceversa.

Ma qui per vero il legame melodico passa in seconda linea, mentre la precipua norma è data dalla relazione armonico-tonale fra le due Triadi.

Digitized by Google

Infatti in questo collegamento la *S* non è più la méta armonica del Tetracordo secondario, bensì la Subordinata della Finale armonica. Qui pertanto le due Triadi vengono considerate nella loro funzione tonale; questa però resta indebolita dal fatto che (come abbiamo veduto) essa non coincide colla funzione tetracordale espressa dai Centri delle Triadi.

Riguardo all'applicazione dell'una piuttosto che dell'altra delle due suindicate interpretazioni, si può affermare (in linea generale) che la Triade del grado I viene sentita di preferenza come *M*: α) quando manchi collegamento diretto fra la 3ª di *S* e il grado VIII; β) quando la posizione ritmica accentui il valore di méta della *S*; tutto ciò specialmente nel gruppo attivo Triade del grado I - Triade del grado IV, per la prevalente efficacia che assume il salto tetracordale espresso dai due Centri, per il fatto stesso di essere attivo.

Per contro, la Triade del grado I viene sentita, in tali gruppi, di preferenza come *T*: α) quando l'andamento tetracordale dal grado VI (= 3ª di *S*) all'VIII (= grado I cioè Ṫ) si presenti chiaramente ed energicamente espresso, per modo che la sua caratteristica attiva, messa in evidenza, venga ad acquistare primato di efficacia in confronto al salto tetracordale passivo del grado IV al I e dia valore di finale e quindi di Tonica al grado VIII; β) quando la Triade del grado I sia corroborata quale *T* da una prevalenza ritmica in confronto della *S*; tutto ciò specialmente nel gruppo Triade del grado IV - Triade del grado I, per la maggiore facilità di dargli il senso di conclusione verso la Tonica.

C. Le successioni che collegano fra loro le due Triadi subordinate non possono avere carattere attivo o passivo, appartenendo i rispettivi Centri a due diversi Tetracordi. Tali successioni corrispondono a un passare dal Tetracordo secondario (rappresentato dal Centro della *S*) al Tetracordo principale (rappresentato dal Centro della *D*) o viceversa; in esse quindi è insito un senso evidente di saltuarietà, attenuato soltanto dal possibile riferimento di entrambe le Triadi subordinate alla comune Finale armonica cioè alla *T*; e poichè quest'ultima è il punto centrale rispetto a cui le Subordinate rappresentano la periferia, diremo le successioni $D \cdot S$, $S \cdot D$ *Gruppi periferici*.

§ **57**. — Osserviamo ora il concretarsi delle parti o voci nei singoli gruppi di Triadi qui sopra mentovàti, quando le Triadi stesse siano in istato diretto, con o senza raddoppî od omissioni:

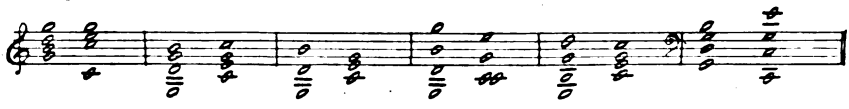
a) Nei gruppi $D \cdot T$ e $T \cdot D$, la voce più grave procede per salto di 4ª o di 5ª, passando dall'uno all'altro dei limiti del Tetra-

Digitized by Google

cordo principale, conformandosi così alle tendenze insite in tali suoni fissi (grado V e grado I = VIII).

Nel gruppo $D \cdot T$, che rappresenta in forma amplificata il moto tetracordale attivo $\dot{D}$ - $\dot{T}$, la 3ª della D, quale sensibile del Tetracordo stesso, ha pure la possibilità di seguire la sua tendenza melodica andando alla méta $\dot{T}$ e da tale tendenza essa è appunto spinta a preferire un tale collegamento; però essa può anche regredire verso la sua iniziale (che si troverà in funzione di 5ª della T), oppure passare per salto tetracordale incidentale o imitativo alla 3ª della T. Esempî in Do maggiore:

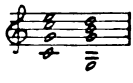
Esempio 94.



Come risulta negli stessi esempî, la 5ª della D non facendo parte del moto tetracordale che è a base della successione $D \cdot T$, resta libera, quale indicatrice del Tetracordo secondario, di seguirne o la corrente passiva portandosi verso la sua iniziale ($\dot{T}$), o la corrente attiva progredendo verso la sua sensibile (3ª di T); — l'eventuale raddoppio della $\dot{D}$ può passare alla 3ª della T; questa 3ª avendo veste di amplificazione della $\dot{T}$, un tale passaggio resta giustificato perchè viene così ad equivalere ad un salto tetracordale $\dot{D}$ - $\dot{T}$, nel quale la $\dot{T}$ sia sostituita e rappresentata dalla sua amplificazione.

Nel gruppo $T \cdot D$ la direzione retrograda del moto tetracordale segnata dai Centri triadici ($\dot{T}$ - $\dot{D}$) lascia più libere nei loro collegamenti la 3ª, la 5ª e l'eventuale raddoppio del Centro della T: però il valore dei Tetracordi incidentali può suggerire un moto discendente di tali parti. Nell'esempio:

Esempio 95.

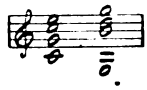


mentre la discesa del Centro Do al centro Sol rappresenta il moto tetracordale retrogrado, cioè passivo da méta ad iniziale del Tetracordo essenziale principale, noi vediamo compiersi contemporaneamente nelle altre parti un moto attivo incidentale che va idealmente dalla iniziale Mi alla méta Si del Tetracordo incidentale secondario; il Mi e il Do della T seguono così la tendenza melodica data loro dall'appartenere a tale Tetracordo incidentale e ciascun d'essi si avvia al suono prossimo della D in una direzione di moto che è quella attiva insita nel Tetracordo stesso, il Mi come sua iniziale e il Do come sua sensibile. Anche qui però il moto incidentale non

Digitized by Google

ha che un valore di suggerimento ed è pur buona, ad esempio, la forma:

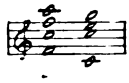
Esempio 96.



dove nuovamente riscontriamo un legame tra il Mi, 3ª di *T*, e il Sol, 1ª di *D*, dovuto al fatto che il Mi quale amplificazione della Ṫ, in certo qual modo la sostituisce e la rappresenta.

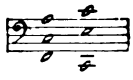
b) Fatti del tutto simili si presentano nei gruppi $M \cdot S$ ($= T \cdot S$) e $S \cdot M$ ($= S \cdot T$); però qui il collegamento del raddoppio della Ṁ ($= \dot{T}$) colla 3ª della *S* è giustificato da un diretto legame tetracordale. Nell'andamento $S - M$ ($= S - T$) colla forma:

Esempio 97.



al Tetracordo essenziale secondario (Fa - Mi - Re - Do) rappresentato nel moto della voce più grave, può rispondere il Tetracordo incidentale principale (La - Sol - Fa - Mi) nelle voci superiori. Le forme del tipo della seguente:

Esempio 98.



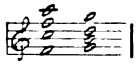
per il salto: grado VI (La) - grado VIII (Do) messo in evidenza, meglio rappresentano (come sappiamo) il gruppo $S \cdot T$.

c) I gruppi $S \cdot D$ e $D \cdot S$ poichè la *S* rappresenta l'amplificazione del suono Ṡ, méta del Tetracordo secondario, e la *D* l'amplificazione del suono Ḋ, iniziale del Tetracordo principale, esprimono (come già notammo) un abbandonare l'uno dei due Tetracordi essenziali per prender posizione nell'altro, mentre l'amplificazione armonica assevera con tanta forza le funzioni dei due Centri nei rispettivi Tetracordi essenziali, da obliterare ogni possibilità di sentirli in funzione di suoni di un Tetracordo incidentale e da escludere quindi fra di essi anche un tale, per quanto debole, legame.

La saltuarietà che ne risulta può venire attenuata ove si faccia in modo che le altre parti seguano la loro naturale direzione di moto melodico.

Per il gruppo $S - D$ vediamo ciò applicato nel seguente esempio nella Tonalità di Do maggiore:

Esempio 99.

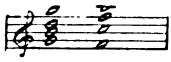


Digitized by Google

nel quale, mentre la voce più grave passa senza nesso tetracordale dal Fa, méta del Tetracordo secondario, al Sol, iniziale del Tetracordo principale, le altre voci seguono (lungo il tracciato discendente dei Tetracordi) quella direzione discendente di moto che anche il Fa avrebbe dovuto seguire per restare dentro al suo Tetracordo (Fa - Mi - Re - Do).

Per il gruppo *D · S* vediamo una disposizione simile nell'esempio:

Esempio 100.



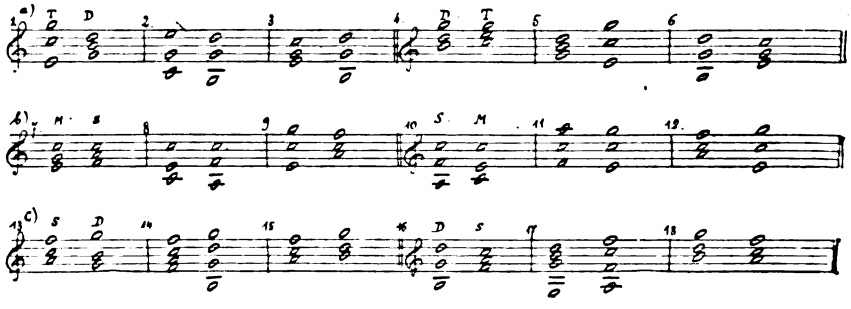
dove la saltuarietà insita nel passaggio della voce grave dal Sol al Fa è attenuata dal fatto che le altre voci seguono (lungo il tracciato ascendente dei Tetracordi) quella direzione ascendente di moto che il Sol avrebbe dovuto seguire per rimanere dentro al suo Tetracordo (Sol - La - Si - Do).

Il carattere essenziale ed attivo delle linee tetracordali seguite dalle voci superiori, fa sentire la successione *D · S*, in tale forma, come meno slegata che la precedente successione *S · D*, ciò che spiega perchè essa sia stata sempre riconosciuta come la più dolce delle due.

La prevenzione contro i collegamenti fra le due Triadi subordinate, che gli antichi teorici giustificavano colla durezza della relazione acustica fra la 1ª della *S* e la 3ª della *D* (che formano intervallo di 4ª aumentata), trova adunque spiegazione nella mancanza di nesso fra le due Triadi esprimenti due diversi Tetracordi, mancanza di nesso che si presenta appunto colla evidenza massima tra la 1ª della *S* (Fa) e la 3ª della *D* (Si) non collegate neppure da appartenenza ad uno stesso tetracordo incidentale.

§ **58.** — **A.** Ciascuno dei gruppi qui sopra esaminati può presentare o una o anche entrambe le Triadi in 1° rivolto. Ecco degli esempî pratici (in Do maggiore) dei casi che per tal modo si possono presentare:

Esempio 101.



Digitized by Google

Osservazioni. — I casi 1 e 5 presentano il legame tra la 3ª della *T* (Mi) e la 1ª della *D* (Sol) del quale abbiamo già data ragione. Nel caso 1 vediamo inoltre un esempio di salto quasi-tetracordale tra la 5ª della *T* (Sol) e la 5ª della *D* (Re).

I casi 3 e 6 presentano il legame tetracordale incidentale fra la 3ª della *D* (Si) e la 3ª della *T* (Mi); e i casi 9 e 12 fra la 3ª della *T* (Mi) e la 3ª della *S* (La).

Nei casi 8 e 10 il moto tetracordale tra il grado VI (La) e il grado VIII (Do), posto in evidenza nel grave, e la diminuita efficacia della *S*, data in 1° rivolto, fanno sì che i due gruppi assumano di preferenza il valore rispettivamente di *T*·*S* e *S*·*T*.

Nei casi 14 e 16 il fatto che la voce grave sia formata dai due suoni (Fa e Si) delle Triadi subordinate fra i quali assolutamente manca ogni legame tetracordale anche incidentale, acuisce il senso di saltuarietà della successione. Qui l'unico legame giustificatore della successione stessa è il sottinteso riferimento di entrambe le Triadi subordinate alla comune Finale armonica, cioè alla *T*, che esse rendono attesa e desiderata.

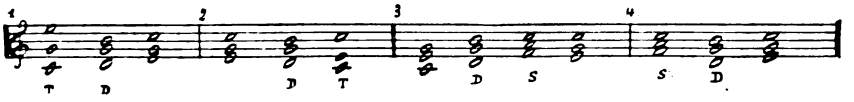
Nei casi 15 e 18 entrambi i Centri delle due Triadi subordinate sono resi meno appariscenti dal rivolto e la mancanza di nesso fra di essi nella voce acuta è compensata dal buon andamento tetracordale delle voci gravi.

Nel caso 17 la saltuarietà del collegamento fra le due Triadi subordinate è di molto attenuata e per il moto tetracordale attivo della voce grave e perchè il Centro della *S* risulta velato dal fatto ch'essa trovasi in 1° rivolto.

B. Ci riserviamo di esaminare in altro luogo i gruppi che presentino la *T* o la *S* in 2° rivolto, in quanto che — come già vedemmo — in tale rivolto sì l'una che l'altra di quelle Triadi ha facilità di essere piuttosto sentita come un Polinomio.

Ciò invece non avviene (dentro alla Tonalità) per la *D*, ed ecco degli esempî, nei quali il 2° rivolto di essa si presenta collegato o collo stato diretto o col 1° rivolto di altra Triade:

Esempio 102.



Il caso 1 presenta il salto tetracordale incidentale fra la 3ª della *T* (Mi) e la 3ª della *D* (Si) nella voce acuta.

I casi 3 e 4 comportano la successione delle due Triadi subordinate: il 2° rivolto della *D* attenua la saltuarietà di tale successione in quanto che l'uno dei Centri (Ḋ) ne resta velato, mentre le parti

Digitized by Google

seguono tutto un regolare tracciato tetracordale, attivo nel caso 3, passivo nel caso 4.

§ **59**. — Consideriamo ora in modo speciale le Triadi nella loro *funzione tonale.*

A. Le tre serie di successioni qui sopra esaminate, alle lettere *a*), *b*), *c*), possiedono in grado diverso la facoltà di precisare il Centro armonico e quindi la Tonalità. Questa in realtà non può venir stabilita in modo completo e certo che da una successione che comprenda tutte e tre le Triadi ed esprima quindi tutti i suoni formanti la Tonalità stessa: perciò delle singole successioni delle serie *a*), *b*), *c*) nessuna possiede quella facoltà in grado assoluto. — In grado relativo e minimo la possiedono le singole successioni delle serie *a*) e *b*), ciascuna delle quali esprime soltanto 5 suoni della Gamma e può, presa a sè, lasciar adito a intendere come Triade tonica l'una o l'altra delle due Triadi formanti la successione stessa. In grado relativo, ma più elevato, hanno quella facoltà le singole successioni della serie *c*), ciascuna delle quali esprime 6 suoni della Gamma ed esclude che si possa intendere come Triade tonica una delle due Triadi formanti la successione stessa: se noi consideriamo infatti, ad esempio, l'assieme delle due Triadi subordinate (*S* = Fa - La - *Do* e *D* = Sol - Si - Re) della Tonalità di Do maggiore, dovremo constatare che mentre la Gamma di una Tonica Fa richiederebbe il si♭, ciò è escluso dalla 3ª della Triade Sol - Si - Re, e che mentre la Gamma di una Tonica Sol richiederebbe il Fa♯, ciò è escluso dalla 1ª della Triade Fa - La - Do, per cui dovremo appunto riconoscere che ognuna di queste due Triadi toglie il valore di Tonica all'altra. Quei due suoni Si e Fa dell'esempio, cioè, in generale, il grado 7° e il grado 4° della Gamma si possono dire, nel loro assieme, caratteristici della Tonalità in quanto che essi adunque escludono la possibilità di riconoscere come Triade tonica una delle Triadi subordinate e contribuiscono quindi a designare e confermare come Triade tonica e Centro armonico la Triade del grado 1°.

B. La successione di due Triadi che parte da una delle Subordinate e va alla Tonica dicesi *Cadenza*, e precisamente: *Cadenza autentica* se parte dalla *D*, e *Cadenza plagale* se parte dalla *S*.

La successione che collega le tre Triadi, nell'ordine: *S* · *D* · *T*, dicesi: *Cadenza perfetta.*

Esempî in Do maggiore:

Esempio 103.

Digitized by Google

In relazione a ciò, diremo *Subordinata autentica* la *D* e *Subordinata plagale* la *S*.

Una successione in forma di cadenza avrà senso conclusivo e tanto maggiore quanto più chiaro ne sarà il senso attivo e quanto più sicuramente certa sarà l'attribuzione della funzione di Centro armonico alla Triade che chiude la successione stessa. In conseguenza di ciò:

α) la Cadenza autentica, basata su di un moto tanto tetracordalmente che tonalmente attivo, sarà più conclusiva che la Cadenza plagale, basata su di un moto che è attivo tonalmente, ma tetracordalmente passivo;

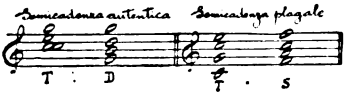
β) massimamente conclusiva sarà la Cadenza perfetta, che termina con la Cadenza autentica (*D* · *T*) e, comprendendo tutte e tre le Triadi, designa univocamente il Centro armonico.

La cadenza si potrebbe anche dire *Caduta armonica*, in quanto che essa rispecchia nel campo armonico il fatto tetracordale da noi designato come *Caduta melodica*.

C. La successione di due Triadi che parte dalla Tonica e va ad una delle Subordinate dicesi *Semicadenza* e precisamente: *Semicadenza autentica* se va alla *D* e *Semicadenza plagale* se va alla *S*; poichè si allontana dalla Tonica, invece che senso conclusivo, la Semicadenza avrà senso di sospensione.

Esempî delle Semicadenze della Tonalità di Do maggiore:

Esempio 104.



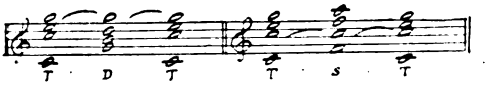
D. Cadenza e semicadenza autentiche potranno anche dirsi *Gruppi autentici*, mentre Cadenza e semicadenza plagali potranno dirsi *Gruppi plagali*; tutti e quattro sono *Gruppi cadenzali*.

E. Mentre nei *Gruppi periferici* si effettua la *sostituzione* dell'una all'altra Subordinata, nei *Gruppi cadenzali* si effettua la *flessione* di una Subordinata verso la Triade tonica o viceversa.

§ **60.** — Si noti come il passaggio da una Triade alla susseguente divenga più spontaneo quando uno dei suoni sia comune alle due Triadi e ciò specialmente se tale suono perduri (ripetuto o prolungato) in una stessa voce, per modo che la sua evidente continuazione durante il mutare degli altri suoni venga a costituire una specie di ponte fra le due Triadi, che si succedono.

Esempî nella Tonalità ascendente di Do maggiore:

Esempio 105.



Digitized by Google

Anche in vista di ciò, l'applicazione di raddoppi o di omissioni di suoni a Triade facente parte di una successione, mentre non muta la funzione armonica della Triade dentro alla successione stessa, può facilitare il suo buon collegamento colle Triadi vicine e il buon andamento tetracordale delle voci.

§ **61.** — **A.** Da tutto quanto abbiamo esposto in questo Capo, risulta chiaramente la doppia natura, melodica e armonica, insita nei concatenamenti di Triadi. Da un lato le singole voci o parti tendono ad obbedire alle leggi dell'affinità melodica, cioè a seguire le vie tracciate dalle cadute tetracordali, tanto che il movimento melodico primordiale impronta di sè le basi stesse dell'edificio armonico, dandogli il carattere attivo o passivo (vedi § 57).

D'altro lato, gli stessi suoni costituenti quelle voci si trovano volta a volta a formare con un suono fisso un assieme simultaneo sottoposto alle leggi della fusione, un complesso che può dirsi un timbro: la Triade.

E una serie successiva di Triadi, mentre esprime un'alterna vicenda di moti tetracordali attivi e passivi, costituisce al tempo istesso un logico concatenarsi di relazioni e funzioni armoniche dentro all'ambito tonale (vedi § 59).

B. È necessario però anche notare come la forza di coesione, che lega fra di loro i tre suoni formanti la Triade, sia sufficiente a far sì che si possa, in una successione tonale di Triadi, prescindere del tutto dal formarsi di vere voci melodiche, risultanti ciascuna dal collegamento in ordine successivo di suoni appartenenti alle varie Triadi, e sentire invece ogni Triade come un tutto a sè, scisso e liberato dalle attrazioni melodiche secondarie, che colpiscono i suoni interni dei Tetracordi, e collegato quindi colla Triade precedente e colla susseguente dalle sole relazioni che passano fra i Centri triadici, vale a dire dalle relazioni primordiali fra quegli stessi limiti tetracordali, ciascuno dei quali trova nella rispettiva Triade un'amplificazione nel senso del timbro.

Parte II. - FORME ARMONICAMENTE DISSONANTI.

Capo I. — GLI AMALGAMI POLIVOCI IN GENERALE.

§ **62.** — In qualsiasi momento delle successioni da noi sinora studiate ci trovavamo innanzi a quella espressione armonica univoca che è la singola Triade; in tali successioni cioè non si presentava

Digitized by Google

mai la simultaneità di due Triadi, vale a dire un'espressione armonica polivoca.

Lo studio delle espressioni armoniche polivoche sarà ora appunto nostro nuovo compito.

Il nostro senso musicale distingue nettamente l'univocità, costituita dalla Triade, dalla polivocità risultante dalla contemporaneità di due o più Triadi, o complete o rappresentate da alcuni loro suoni. Esso infatti, non appena la polivocità si presenti, può contrapporre idealmente ad essa una data univocità rappresentata da una data Triade: pel nostro senso musicale quella polivocità costituisce in tal caso l'opposizione a quella data Triade idealmente da esso designata.

Questo fatto ha due diverse manifestazioni e cioè:

1) la Triade, che idealmente è designata a rappresentare l'univocità e che diremo *Triade positiva* è già compresa nell'amalgama polivoco, nel quale essa viene così ad assumere veste di elemento fondamentale, mentre l'altra o le altre Triadi dell'amalgama stesso, che diremo *Triadi negative*, prendono veste di elemento aggiuntivo, perturbatore dell'univocità, per modo che l'opposizione tra questo elemento perturbatore e la Triade positiva è *attuale* dentro all'amalgama;

2) la Triade positiva non è compresa nell'amalgama polivoco; e allora l'opposizione si avvera in maniera *virtuale* fra le Triadi negative che formano l'amalgama stesso e la Triade positiva immaginata al di fuori di esso; vale a dire che l'intero assieme dell'amalgama prende quasi veste di elemento virtualmente perturbatore in confronto ad una a lui estranea Triade positiva preveduta ed attesa.

§ 63. — **A.** In base a ciò, non appena la polivocità si presenti, il nostro senso musicale è in grado di riconoscere anche un processo per cui essa può venire eliminata per dar luogo all'univocità, processo che dicesi di *risoluzione dell'amalgama polivoco* e che assume due forme fondamentali diverse a seconda che l'opposizione tra polivocità e univocità è sentita: 1) come attuale, oppure 2) come virtuale, e precisamente:

1) la Triade che nell'amalgama rappresenta l'univocità turbata, cioè la Triade positiva, si afferma continuativamente, mentre la Triade o le Triadi perturbatrici negative si portano verso di quella, ciò che designeremo come *Risoluzione per via interna* e che denotando la Triade positiva con P e le negative con N ed eventualmente N^2 può esprimersi colla seguente formola:

$$\alpha) \quad \begin{matrix} P \frown P \\ N \_ P \\ (N^2 \_ P) \end{matrix} \quad \text{ossia} \quad \begin{matrix} P \\ N \frown P \\ (N^2) \diagup \end{matrix}$$

Digitized by Google

2) le Triadi rappresentate nell'amalgama polivoco, tutte sentite come perturbatrici, negative, si portano verso una sola Triade nuova, rappresentante l'attesa univocità, quindi positiva; ciò che designeremo come *Risoluzione per via esterna* e che può esprimersi colla formola:

$$\beta) \quad \frac{N}{N^2} > P.$$

La tendenza a compiere una di queste due forme del processo eliminatore della polivocità è ad un tempo una tendenza alla continuazione della serie o successione armonica cioè al movimento: ecco perchè gli amalgami polivoci son detti, usualmente, accordi di moto.

B. Il movimento può venir reso anche più continuativo col procrastinare il processo di eliminazione di una polivocità e precisamente col far sì che la Triade, la quale si presenti come risultato dell'eliminazione di una polivocità precedente, risulti accoppiata con altra Triade, per modo da eludere l'attesa univocità e ridurla ad una polivocità nuova: così nel momento istesso in cui ci attendiamo di giungere alla conclusione di un processo e di un movimento, ci troviamo da capo all'inizio di una spinta ad un processo e ad un movimento nuovo.

Il giungere così alla univocità traverso ad un solo o a più amalgami polivoci può paragonarsi al fatto di un solido che, posto fuori dalla posizione di equilibrio stabile, direttamente o traverso a successive posizioni instabili, raggiunga alfine l'equilibrio e si arresti.

§ **64.** — L'attuazione del processo eliminativo della polivocità, cioè il passaggio dall'amalgama polivoco alla Triade risolutiva dà naturalmente luogo al contemporaneo avverarsi di più gruppi, ciascuno dei quali formato da una delle Triadi costitutive dell'amalgama polivoco e dalla Triade risolutiva.

Con ciò si potranno avverare i seguenti casi:

1) che tali gruppi siano tutti cadenzali, ed allora si avrà *Risoluzione cadenzale* (per *flessione esterna* oppure *interna*);

2) che tali gruppi siano tutti periferici, ed allora si avrà *Risoluzione periferica* (per *sostituzione esterna* oppure *interna*);

3) che di tali gruppi alcuno sia cadenzale, alcuno periferico, ed allora si avrà *Risoluzione mista* (*esterna* oppure *interna*).

Una perfetta uscita dalla polivocità, tale cioè da non lasciare residui, si potrà naturalmente ottenere soltanto grazie a risoluzione cadenzale.

§ **65.** — Mentre — come abbiamo veduto — la consonanza acustica, condizione imprescindibile della consonanza armonica, può

Digitized by Google

però coesistere in taluni casi colla armonica dissonanza, per contro la dissonanza acustica è sempre concomitante a dissonanza armonica; conseguenze di ciò:

1) la consonanza acustica può lasciar dubbio riguardo alla interpretazione armonica, poichè tra gli amalgami acusticamente consonanti ve ne sono di univoci e di polivoci; per contro, la dissonanza acustica non lascia alcun dubbio, l'amalgama acusticamente dissonante è sempre polivoco;

2) la dissonanza acustica è elemento che accentua, pone in evidenza, quindi acuisce il fatto e il disagio della polivocità e per ciò stesso accresce il desiderio di uscirne, cioè dell'attuarsi del processo risolutivo;

3) lo sviluppo storico delle forme musicali, procedendo dalle più semplici e piane verso le più complicate, portò prime nell'uso (in linea di fatto) quelle tra le forme polivoche che si presentavano acusticamente consonanti e d'altra parte quando si giunse ad abbordare anche forme polivoche acusticamente dissonanti, si considerò in esse precipuo appunto questo elemento acustico e si cercarono ed attuarono espedienti per attenuarne gli urti e le durezze, portandosi poi soltanto lentamente ad accettare alfine il presentarsi crudo e libero della polivocità senza veli.

§ **66.** — **A.** Quest'ultima constatazione suggerisce una classificazione delle forme polivoche in tre categorie e precisamente:

a) forme polivoche acusticamente consonanti, ciascuna delle quali consistente in un Binomio incompleto per ommissione dei suoni originanti bicordi acusticamente dissonanti, forme che, come vedremo, prendono l'aspetto di tricordi e si diranno *Tricordi giusti;*

b) forme polivoche acusticamente dissonanti ad opposizione attuale preparata e risoluzione essenzialmente melodica, dette *Ritardi;*

c) forme polivoche acusticamente dissonanti ad opposizione virtuale o attuale non preparata, dette *Accordi dissonanti.*

B. Benchè in realtà la terza categoria comprenda in sè ogni polinomio possibile, pure è utile accennare alla prima categoria per amore di completezza, e studiare la seconda perchè atta a far meglio comprendere i fenomeni di eliminazione della polivocità.

Capo II. — I TRICORDI GIUSTI.

§ **67.** — Nel Libro I abbiamo veduto i casi generali e teorici della simultanea unione di due o più Triadi, sotto forma di Polinomi. In ognun d'essi ciascuna Triade era rappresentata da tutti e tre i

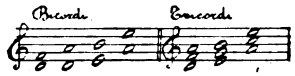
Digitized by Google

suoi suoni. Ora, noi sappiamo che la Triade può pure venir rappresentata da due suoni e talora anche da un solo suono; si potranno quindi avere amalgami polivoci costituiti da Triadi diverse più o meno complete.

Fra tali amalgami alcuni sono peculiari pel fatto che uniscono alla polivocità, ossia dissonanza armonica, la consonanza acustica, avverando per tal guisa ciò che abbiamo convenuto di denominare *disarmonia.*

Dentro all'ambito tonale si possono formare, coi suoni della Gamma, quattro Bicordi e tre Tricordi, ciascuno dei quali può dirsi *disarmonico* e cioè, con un esempio in Do maggiore, i seguenti:

Esempio 106.



Come vedesi, ciascuno dei 4 Bicordi può aversi per ommissione di un suono da uno dei 3 Tricordi: lo studio di questi ultimi comprenderà quindi in sè implicitamente quello dei Bicordi suindicati.

§ **68.** — Per distinguere i tre Tricordi, che qui dobbiamo considerare, da ogni altra combinazione di 3 suoni che non sia una Triade, ci basterà dirli *Tricordi giusti*, riferendoci al fatto che ciascun d'essi risulta formato da intervalli tutti acusticamente consonanti.

Inoltre designeremo ciascun Tricordo giusto coll'indicazione del grado costitutivo che è il più grave nella Gamma e a partire dal quale gli altri due suoni formano rispettivamente intervallo di 3ª minore e di 5ª giusta.

Avremo adunque:

a) un Tricordo giusto del grado II formato dai gradi II, IV, VI, che designeremo (per ora) colla sigla ᵕII;

b) un Tricordo giusto del grado III formato dai gradi III, V, VII, che designeremo (per ora) colla sigla ᵕIII;

c) un Tricordo giusto del grado VI formato dai gradi VI, I, III, che designeremo (per ora) colla sigla ᵕVI.

§ **69.** — I Tricordi giusti hanno l'aspetto di Triadi di modalità inversa a quella della Gamma cui appartengono; esempio evidente di ciò si ha confrontando, ad es., la serie di Triadi e Tricordi della Tonalità di Do Maggiore colla serie di Tricordi e Triadi della Tonalità discendente a mi, poichè le Triadi dell'una sono omofone ai Tricordi giusti dell'altra:

Esempio 107.

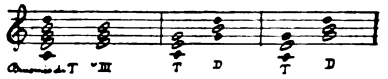
Digitized by Google

Questa somiglianza esteriore e formale colla Triade ha contribuito a far sì che il Tricordo giusto fosse storicamente la prima forma polivoca accolta dentro alle successioni tonali; e per vero esso vi fu accolto e usato per secoli senza che i teorici (fuorviati dall'assenza di dissonanza acustica) ne comprendessero la vera natura armonicamente dissonante; oggi ancora si stampano trattati che accomunano gli amalgami da noi designati Triadi e Tricordi in una sola categoria di cosidetti Accordi perfetti sui varî gradi della Gamma.

In realtà ciascun Tricordo contiene, come dicemmo, suoni di due Triadi, rappresenta cioè un Binomio e precisamente:

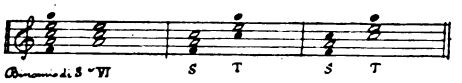
a) il ᵕIII contiene la 3ª di *T*, la 5ª di *T* ad un tempo 1ª di *D*, la 3ª di *D*, e rappresenta il Binomio $T + D$;

Esempio 108.



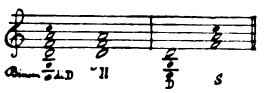
b) il ᵕVI contiene la 3ª di *S*, la 5ª di *S* ad un tempo 1ª di *T*, la 3ª di *T*, e rappresenta il Binomio $S + T$;

Esempio 109.



c) il ᵕII contiene la 5ª di *D*, la 1ª e 3ª di *S*, e rappresenta così il Binomio $D + S$;

Esempio 110.



in altre parole, ciascun Tricordo è semplicemente un brano di Binomio: noi avremo mezzo di esaminare a fondo il comportarsi dei Binomî completi, dentro alla vita tonale, nello studiare la 2ª e la 3ª Categoria di forme polivoche, cioè i Ritardi e gli Accordi dissonanti; lo studio delle forme totali comporterà implicitamente anche quello dei brani costituenti i Tricordi giusti e dei loro collegamenti colle Triadi e fra di essi; perciò possiamo ora limitarci alle generiche nozioni che passiamo ad esporre.

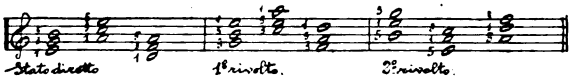
§ **70.** — **A.** Si considera come la più semplice quella formazione del Tricordo, che lascia i suoi suoni nell'ordine stesso che hanno dentro al rispettivo Binomio (non capovolto); nell'ambito ascendente si dirà 1ª, 3ª, 5ª del Tricordo rispettivamente il suono più grave, il medio, il più acuto di tale formazione (adottata negli esempî 108, 109, 110), la quale avrà il valore di *Stato diretto*.

Correlativamente nello stesso ambito ascendente diconsi 1°, 2°

Digitized by Google

rivolto del Tricordo quelle formazioni che portano come suono più grave rispettivamente la 3ª, la 5ª del Tricordo stesso, come vedesi nel seguente esempio:

Esempio 111.



Per il ᵕIII e per il ᵕVI, il 1° rivolto reca nel grave quel suono che può essere interpretato come Centro triadico (pel ᵕIII la 1ª di *D*, pel ᵕVI la 1ª di *T*) e che appunto per la posizione nel grave impone tale interpretazione; per il ᵕII, il 1° rivolto reca nel grave quel suono che è Centro triadico (1ª di *S*); ne consegue che il 1° rivolto aumenta in ciascun Tricordo la stabilità e ne chiarisce meglio la natura.

B. Fra i raddoppî possibili di suoni del Tricordo giusto, quello della 3ª è atto a rinforzare nel ᵕII il Centro della *S*, a dare in ogni caso come espresso nel ᵕIII il Centro della *D*, nel ᵕVI il Centro della *T* aumentando così la stabilità del Tricordo.

C. Ommettendo in un Tricordo giusto la 3ª, ne risulta un Bicordo sempre armonicamente dissonante, ma debole e vuoto perchè formato da soli suoni mobili.

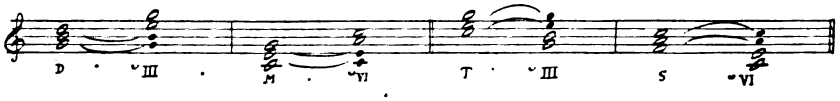
Nel ᵕII, invece che la 3ª si può ommettere la 5ª; il Bicordo risultante è pur sempre armonicamente dissonante ed è meno debole, contenendo esso il centro di *S*.

Dalle qui indicate ommissioni risultano i quattro bicordi dell'esempio 106; a ognun d'essi si applica pure la sigla del rispettivo Tricordo.

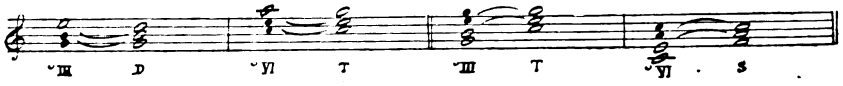
§ **71.** — **A.** Il collegamento di un Tricordo giusto con una Triade che lo preceda o lo segua, può prendere uno dei seguenti aspetti:

1) durante il risuonare continuativo di una Triade, si avvera un gruppo cadenzale di cui essa Triade fa parte, e precisamente una cadenza oppure una semicadenza;

Esempio 112.



Esempio 113.

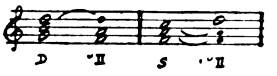


2) durante il risuonare continuativo di una Triade, si avvera

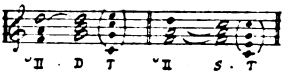
Digitized by Google

un gruppo periferico, a partire dalla Triade medesima (vedi esempio 114) oppure arrivando ad essa (vedi esempio 115);

Esempio 114.

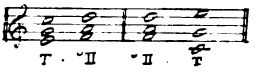


Esempio 115.

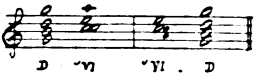


3) si avverano ad un tempo due gruppi o entrambi cadenzali (vedi esempio 116) o l'uno cadenzale e l'altro periferico, talora con prevalenza del gruppo cadenzale (vedi esempio 117), talora con prevalenza del gruppo periferico (vedi esempio 118).

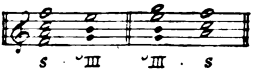
Esempio 116.



Esempio 117.



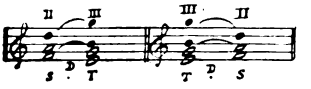
Esempio 118.



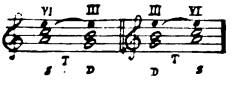
B. Il collegamento di un Tricordo giusto con altro Tricordo giusto può prendere uno dei seguenti aspetti:

1) mentre una Triade resta continuativamente rappresentata, si avvera un gruppo di cui essa Triade non fa parte, e precisamente un gruppo cadenzale (vedi esempio 119) oppure un gruppo periferico (vedi esempio 120);

Esempio 119.

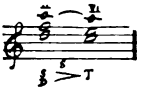


Esempio 120.

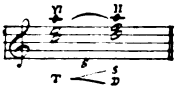


2) mentre un suono del Tricordo perdura, gli altri due suoni eseguiscono due simultanee cadenze (vedi esempio 121) oppure due simultanee semicadenze (vedi esempio 122).

Esempio 121.



Esempio 122.



Nel passaggio da un Tricordo giusto ad altro Tricordo giusto si ha un'applicazione pratica di quel tipo di successione, della quale

Digitized by Google

abbiamo parlato al § 63, B, e in cui ad un amalgama succede altro amalgama pure polivoco, di guisa che il desiderio di risoluzione viene reso continuativo e la successione mantiene quindi e prolunga il senso di movimento: e ciò avviene qui praticamente per la prima volta.

C. Come si può osservare in alcuni degli esempî suesposti, le cadenze e semicadenze, che si avverano dentro ai suindicati gruppi contenenti Tricordi giusti, sono poste specialmente in luce e rese prevalenti quando i Centri triadici che le integrano siano dati (grazie a primo rivolto del Tricordo giusto e a Stato diretto della Triade) alla voce più grave.

D. La rappresentanza di ciascuna delle due Triadi costituenti il Tricordo forma ciò che, d'ora in poi, diremo un Arto del Tricordo.

Capo III. — I RITARDI.

§ **72.** — Dicesi *Ritardo* — in senso stretto — un suono Triadico che, sentito in un primo momento in via univoca (cioè o da solo, come rappresentante una Triade, oppure assieme ad altri suoni formanti con lui tale Triade) perdura poi in un secondo momento mentre si presentano uno o più suoni appartenenti ad altra Triade.

Il primo momento, nel quale risuona una sola Triade, indicasi come *Preparazione del Ritardo;* il secondo momento, nel quale ad un perdurante suono della prima Triade si uniscono suoni di altra Triade a formare un amalgama polivoco, indicasi come *Percussion del Ritardo.*

Si può dire che i Ritardi comprendano le forme polivoche acusticamente dissonanti, che prime si sono storicamente affermate.

§ **73.** — **A.** Per meglio analizzare il meccanismo dei Ritardi, cominceremo col prenderne in esame il caso più tipico e più antico, usato già nel secolo xv, quello cioè nel quale la Tonica si prolunga mentre sopravvengono la 1ª e la 5ª della *D*:

Esempio 123.

Qui, dopo udita la *T*, che si presenta univoca nel 1° amalgama, udiamo un 2° amalgama (Sol - Do - Re) che comprende elementi della *D* (Sol, Re) e della *T* (Do) ad un tempo.

Malgrado la polivocità del 2° amalgama, un solo ed unico movimento risulta affermato nell'assieme e cioè quello dalla *T* del 1° amal-

Digitized by Google

gama alla *D* del 2°; la successione esprime nettamente la Semicadenza autentica, è retta cioè dalla evidente volontà di portarsi dalla méta armonica alla iniziale armonica del Tetracordo principale. In conseguenza di ciò quel suono della *T* (Do) che perdura nel 2° amalgama, mentre in realtà si vorrebbe giungere alla *D*, viene in esso sentito quale elemento perturbatore che *ritarda* l'indisturbata audizione della *D*; in altre parole, nella polivocità del 2° amalgama, la *T* viene a costituire la Triade *negativa* e la *D* la Triade *positiva*.

Il processo pel quale qui si giunge alla polivocità, ne determina adunque al tempo istesso anche la fisonomia, precisando in essa una opposizione attuale; e, data questa, la polivocità troverà la sua eliminazione nella flessione della Triade negativa verso la Triade positiva e precisamente — nel caso qui esaminato — per via cadenzale e interna.

Ora la flessione della Triade negativa del 2° amalgama verso la Triade positiva si concreterà praticamente in un caratteristico andamento melodico, in un muoversi cioè del Ritardo verso un suono della Triade positiva, il quale verrà quindi indicato come *Suono ritardato* oppure *Suono di risoluzione* (del Ritardo) e farà parte di un 3° amalgama costituito dalla sola ed univoca Triade positiva, in un terzo momento della successione, momento che indicasi come *Risoluzione del Ritardo*.

Questo processo si può riassumere, nel suo assieme, nella formula fondamentale:

$$1)\quad \begin{matrix} N \frown N \_ P \\ P \_ P \end{matrix} \quad \text{ossia:} \quad \begin{matrix} N \frown N \\ P \end{matrix} \succ P$$

nella quale, come pure nelle altre formule che seguiranno, la Triade N viene per semplicità indicata come tale già sin dal momento della Preparazione.

B. Tutti i teorici impongono, quale caratteristica imprescindibile del processo di Ritardo, che la Percussione debba sempre cadere su di un tempo forte della battuta: in linea di fatto una tale posizione ritmica della Percussione contribuisce efficacemente:

1) a contrapporre al carattere negativo della Triade di partenza il carattere positivo della seconda Triade, la quale compare appunto nel momento della Percussione;

2) ad accentuare il contrasto fra questa seconda Triade e il prolungato suono che ne perturba l'audizione, ed a render quindi più imperioso il desiderio di eliminare tale elemento perturbatore.

§ 74. — In base a tre diversi elementi si possono classificare i possibili casi di Ritardo e cioè:

Digitized by Google

A) la relazione tetracordale fra Ritardo e Suono di risoluzione;

B) la relazione armonica fra Triade negativa e Triade positiva;

C) la funzione del Suono di risoluzione dentro alla Triade positiva.

Esamineremo ora partitamente tali elementi.

A. 1) Quanto più stretta è la coesione fra suono Ritardo e suono risolutivo e tanto più ne risulta accentuato il valore di quell'elemento melodico che vedemmo essere una delle caratteristiche del processo di Ritardo, prende cioè tanto maggior risalto la linea melodica che con quel primo suono viene quasi a staccarsi dalla massa della Triade negativa e prosegue poi, come un filo di corrente distinta, sopra la massa della Triade positiva fino al momento di immergersi in questa.

Ora, il massimo di coesione melodica fra due successivi suoni si ha:

a) quando essi siáno contigui;

b) quando rappresentino i due limiti di uno stesso tetracordo; ed ecco appunto che la pratica usa, per la risoluzione del Ritardo, i soli intervalli di 2ª e di salto tetracordale.

2) La risoluzione del Ritardo, cioè l'uscita dalla polivocità sarà tanto più perfetta quanto più l'eliminazione della perturbatrice Triade negativa avverrà pura da residui, vale a dire libera dall'impressione che essa Triade perduri; ora, ciò sta in proporzione diretta col grado di efficacia del collegamento tetracordale fra Ritardo e Suono di risoluzione.

Riservandoci di trattare in seguito dei collegamenti per salto tetracordale perchè usati (come vedremo) in linea secondaria e più che altro come surrogati di collegamenti per grado contiguo, osserviamo intanto come si gradui l'efficacia di questi ultimi.

3) In base alla funzione di ogni singolo suono della Gamma quale elemento di Tetracordo, è appunto agevole lo stabilire una graduatoria dei gruppi di due suoni contigui, con riguardo alla bontà del loro interno collegamento; saranno infatti da porsi in prima linea i gruppi di due suoni appartenenti entrambi ad uno stesso Tetracordo, mentre saranno fra essi preferibili quelli comprendenti un suono limite e ancor più ove tale limite sia una méta (ciò che comporta ad un tempo una maggiore coesione grazie al più breve intervallo, al semitono); in ultima linea verranno i gruppi di due suoni appartenenti a due diversi Tetracordi.

Inoltre, fra i due gruppi contenenti ciascuno un solo suono limite e costituibili cogli stessi due suoni contigui (l'un gruppo per moto ascendente, l'altro per moto discendente), quello in cui ci si porta verso il limite sarà preferibile a quello in cui dal limite si parte.

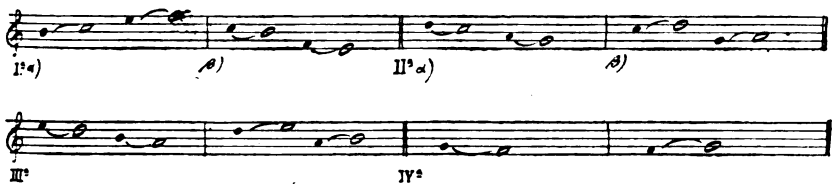
Digitized by Google

Tenendo conto di tutto ciò, si possono fissare 4 Categorie di gruppi melodici, suddividendo i gruppi di ciascuna delle due prime Categorie in due tipi: α e β, come segue:

1ª Categoria: tipo α, da sensibile a rispettiva méta;
tipo β, da méta a rispettiva sensibile;
2ª Categoria: tipo α, da indicatrice a rispettiva iniziale;
tipo β, da iniziale a rispettiva indicatrice;
3ª Categoria: da sensibile a indicatrice o viceversa;
4ª Categoria: da iniziale del Tetracordo principale alla contigua méta del Tetracordo secondario o viceversa.

Ecco esempio di tali categorie nella Gamma di Do maggiore:

Esempio 124.



B. Fra Triade negativa e Triade positiva vi può essere relazione cadenzale (in tal caso diremo anche il Ritardo *cadenzale*) oppure vi può essere relazione periferica (e diremo allora anche il Ritardo *periferico*); è ovvio che la relazione cadenzale è la più atta a mettere in evidenza quella volontà, che abbiamo notata, di portarsi alla indisturbata audizione della Triade positiva e a dare maggiore coesione armonica alla successione di amalgami costituente il processo di Ritardo.

Concordemente a ciò, il fatto che il gruppo delle due Triadi negativa e positiva sia cadenzale riesce anche a diminuire gli effetti dovuti alla eventuale debolezza del collegamento melodico.

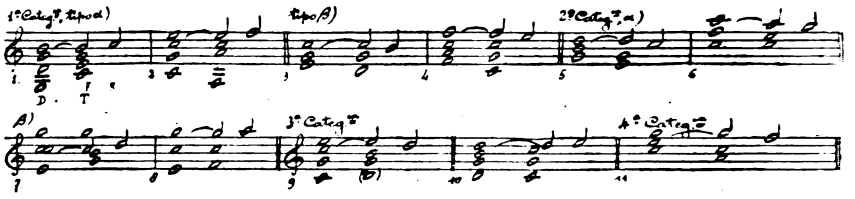
C. Il Suono di risoluzione avendo inoltre naturale veste di conclusione melodica, esso adempirà più efficacemente tale suo doppio ufficio quando abbia al contempo anche la funzione di Centro della Triade positiva; una tale funzione triadica del suono risolutivo riuscirà anch'essa (al pari del legame cadenzale fra Triade negativa e Triade positiva) a diminuire gli effetti di un debole collegamento melodico.

§ **75.** — In conformità a tutto quanto esposto nel precedente paragrafo:

A. I *Ritardi cadenzali* possono (prendendo ad esempio l'ambito di Do maggiore) essere classificati come segue:

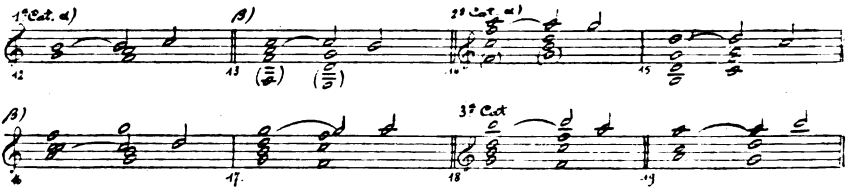
Digitized by Google

Esempio 125.



B. I *Ritardi periferici* possono venir classificati come segue:

Esempio 126.



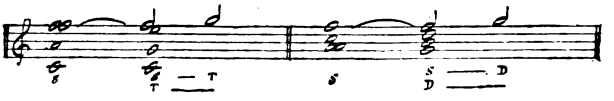
Osservazioni. - 1) Il difettoso collegamento tetracordale fra iniziale principale (Sol) e méta secondaria (Fa) del caso 11 viene reso accettabile dalla relazione cadenzale fra le due Triadi, unita al fatto che il suono risolutivo è centro triadico. L'identico collegamento melodico, coll'aspetto di Ritardo, si può avere passando da *D* a *S*, come nel seguente caso:

Esempio 127.

qui però del processo di Ritardo non vi è che la parvenza; qui infatti il Sol del 2° amalgama non rappresenta un prolungamento della *D*, ma bensì, unitamente al simultaneo Do, viene ad esprimere, senza possibilità di equivoco la *T*; il 2° amalgama quindi non rappresenta il binomio $D + S$, bensì il binomio $T + S$, tra il quale ed il 3° amalgama (Triade *S*) ripetesi poi la stessa successione tra il 2° e 3° amalgama del caso 11.

2) L'inverso collegamento melodico (Fa-Sol), che potrebbe presentarsi in una successione $S \cdot T$ oppure in una successione $S \cdot D$ come nei seguenti collegamenti:

Esempio 128.



non riesce a farsi accettare come caso di Ritardo, nella prima di tali successioni, malgrado la relazione cadenzale fra le Triadi, perchè il suono risolutivo ha qui funzioni soltanto di 5ª triadica, nella se-

Digitized by Google

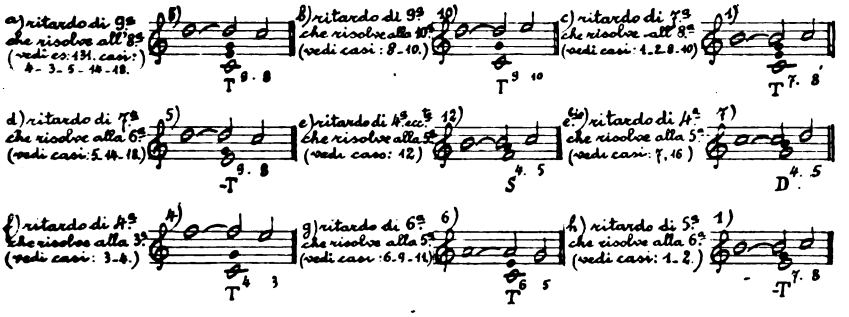
conda successione, malgrado la funzione di Centro insita nel suono risolutivo, perchè la relazione fra le Triadi è soltanto periferica.

§ **76.** — Mentre, come si è veduto, la vera essenza del Ritardo è la polivocità, cioè la dissonanza armonica, esso comporta, nella maggior parte dei casi, anche la dissonanza acustica. I teorici considerarono sinora tale elemento acustico come talmente importante da vedere in lui la caratteristica sostanziale del Ritardo: e ciò benchè riconoscessero la provenienza del suono costituente Ritardo da altra Triade che quella data assieme ad esso.

Questo apprezzamento puramente acustico dei Ritardi (apprezzamento che potrebbe dirsi materialistico in confronto a quello basato sul criterio logico della polivocità) portò seco le pratiche conseguenze che passiamo ora ad enumerare ed esaminare.

A. Si suddistinse ciascun Ritardo e il rispettivo suono di risoluzione coi due numerali rispondenti agli intervalli che essi formano col Centro o (in assenza di questo) colla 3ª della Triade P; si ebbero quindi le 8 serie del seguente esempio, nel quale a ciascuna serie facciamo seguire la sigla che (senza troppo scostarci dalla usuale numerica) noi per essa adotteremo; la lineetta davanti alla lettera indica l'assenza del Centro della Triade positiva, denotato dalla lettera stessa; la numerica pertanto si riferisce sempre a tale Centro, sia esso espresso o sottinteso:

Esempio 129.



B. Così espresse, queste ultime tre serie (f, g, h) non comportano alcun intervallo dissonante acusticamente fra Ritardo e Centro o 3ª della Triade P; ora ecco come i teorici pensarono ovviare a tale discrepanza coi loro concetti:

1) per la serie f, al criterio di dissonanza acustica fra Ritardo e Centro o 3ª della Triade P (che pur sembrava esauriente per le prime 5 serie) essi aggiunsero quello della dissonanza acustica risultante dall'urto fra il Ritardo e il suono immediatamente superiore

Digitized by Google

e non ritardato della Triade P, e dissero quindi: 4ª che urta la 5ª (vedi caso 4: Fa che urta il Sol) —

2) per la serie g, considerarono la 6ª risolvente in 5ª come vero Ritardo (con obbligo di preparazione) soltanto ove la 6ª fosse accompagnata:

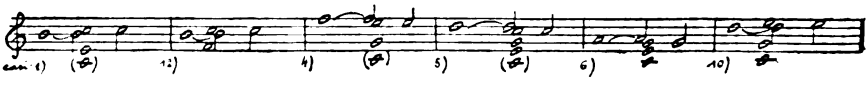
o da una 7ª (suono di una terza Triade N²) per modo da creare un urto fra di esse, caso questo che fa parte di forme delle quali dovremo parlare più tardi;

oppure dall'8ª del suono ritardato, per modo da avere in realtà un sussidiario Ritardo di 9ª risolvente in 8ª, come avviene nel caso 8 quando sia espressa la 5ª (Sol) della Triade P; — mancando la contemporaneità della 7ª, o dell'8ª del suono di risoluzione, la 6ª risolvente in 5ª non considerata Ritardo e liberata dall'obbligo di preparazione, si confondeva con un Tricordo giusto in 1° rivolto —

3) per la serie h, rimanendo essa, con tutto ciò, priva di elemento acusticamente dissonante, i teorici ne considerarono le forme come non costituenti realmente dei Ritardi e non obbligate ad avere una preparazione: ciò che equivale a parificarle agli equisonanti Tricordi giusti, in primo rivolto.

C. I Classici ripudiarono nella pratica alcune speciali forme di Ritardo e precisamente quelle nelle quali, contemporaneamente al Ritardo e a distanza di tono o semitono da esso, risuoni l'unissono del suono ritardato; eccone esempî:

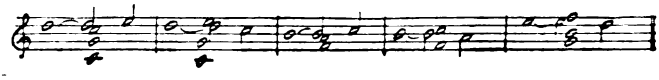
Esempio 130.



I teorici che ricercarono la causa di tale ripudio pensarono risiedesse nel desiderio di evitare l'asprezza della conseguente dissonanza acustica e formularono una regola proibente che durante la Percussione del Ritardo si presenti, a distanza di 2ª da esso, un suono eguale a quello di risoluzione.

La prova che l'uso dei Classici non dipende dal timore della soverchia dissonanza acustica la si ha nei seguenti casi da essi accolti e che verrebbero così a far eccezione a quella regola:

Esempio 131.



(Quest'ultimo caso reca la 6ª accompagnata dalla 7ª di cui parlammo al § precedente).

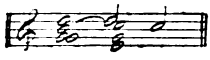
Tali forme sono bene accette anche ai teorici; l'ultima anzi è espressamente da essi richiesta (come vedemmo) per la 6ª risolvente

Digitized by Google

in 5ª. — Inoltre essi stessi cercarono la caratteristica della serie f) nell'urto di 2ª fra la 4ª e la 5ª.

In realtà è facile riconoscere che nei casi ripudiati dai Classici la risoluzione del Ritardo e quindi l'uscita dalla polivocità è assolutamente manchevole in quanto che l'eliminazione della perturbatrice Triade negativa (rappresentata dal Ritardo stesso) lascia un forte residuo: l'impressione cioè di essa Triade N perdura chiarissima anche dopo avvenuta la risoluzione e ciò perchè il Suono di risoluzione ci appare come una continuazione del suo equisonante, udito durante la Percussione, piuttosto che come la conclusione di un movimento melodico partente dal Ritardo; mentre questo ci appare come persistente, anche se in via sottintesa; in altre parole nell'esempio:

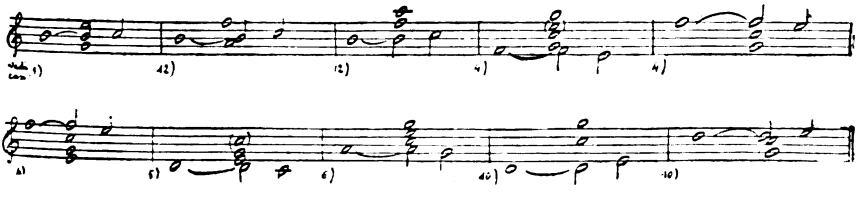
Esempio 132.



siamo portati ad attribuire il Do del 3° amalgama alla stessa voce che emise il Do del 2° amalgama, l'un suono confondendosi colla continuazione dell'altro, e ad attendere ancor sempre che la voce la quale emise il Re (Ritardo), suono armonicamente dissonante dentro al 2° amalgama, si muova verso un altro e diverso Suono di risoluzione che comporti indubitabile eliminazione della polivocità.

E, in base a ciò, i casi ripudiati dai Classici risultano in realtà inammissibili. Mentre per contro si possono ammettere senz'altro tutte quelle forme, nelle quali — siavi o no urto acusticamente dissonante — l'eliminazione della polivocità avviene senza lasciar residui; si possono quindi ammettere anche la contemporaneità dell'8ª del suono di risoluzione col suono costituente Ritardo, e tutti quei rivolti dei Ritardi che non diano luogo a forme comprese qui sopra tra quelle inammissibili. Ecco esempî di rivolti accettati:

Esempio 133.



D. Mentre in realtà la regolare Preparazione (del Ritardo) non fa che rendere evidente quale poi delle due Triadi rappresentate nel 2° amalgama (Percussione) sia negativa e quale positiva, cioè quale suono di questo 2° amalgama sia il vero Ritardo, i teorici

Digitized by Google

— in base al criterio che l'essenza dei Ritardi risieda nella dissonanza acustica — dissero che la Preparazione serve a superare la difficoltà di intonazione dell' intervallo acusticamente dissonante avverantesi al susseguente momento della Percussione e ne imposero la obbligatorietà su tale fondamento, tanto che, come abbiamo veduto, la mancanza di dissonanza acustica in alcune forme li portava a considerarle, ad un tempo stesso, non costituenti Ritardi e libere da obbligo di preparazione.

Esattamente si può dire che la Preparazione ha per caratteristica precipua e fondamentale — perchè applicabile a tutti i casi e a tutte le forme — quella d'essere *indice della Triade negativa;* a tale caratteristica viene secondariamente ad aggiungersi in alcuni casi quella di *ponte acustico*, atto a facilitare l'intonazione della Percussione (cioè ove questa contenga intervallo acusticamente dissonante).

Si consideri la Preparazione come ponte acustico oppure come indice della Triade N, è, in ogni modo, naturale il richiedere ch'essa abbia durata sufficiente a renderla efficace ed atta allo scopo; perciò appunto si pose la regola che la sua durata almeno eguagli quella del Ritardo nella Percussione.

Alla caratteristica di ponte acustico si rende omaggio legando il Suono di preparazione col Ritardo, per modo che questo sia in realtà il prolungamento e non soltanto la ripercussione (ciò che però sarebbe già sufficiente!) di quello.

E. Perduta di vista la vera ragione d'essere della Preparazione, si giunse, da alcuni teorici, ad ammettere (in via eccezionale) che questa potesse anche consistere nella Triade P anzichè nella Triade N, cioè che la successione invece di presentare come 1° amalgama la Triade un cui suono forma poi nel 2° amalgama il Ritardo, potesse presentare come 1° amalgama la Triade che nel 2° ha veste di Triade P (e che perdura poi univoca, fornendo il suono di risoluzione, nel terzo amalgama); cioè che, allato alla fondamentale formula 1) $\overset{N \frown N\_P}{P\_P}$ potesse accettarsi anche la formula

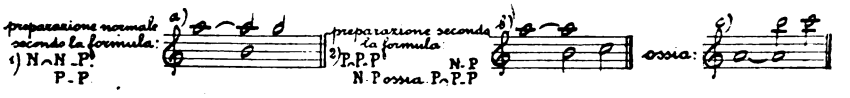
$$2)\ \overset{N\_P}{P \frown P\_P} \text{ equivalente a } \overset{P \frown P\_P}{N\_P}.$$

Per giunta, quei teorici, dando (cosa strana) maggior valore al fatto della preparazione che a quello della risoluzione e volendo perciò riconoscere come Ritardo, anche nella formula $\overset{N\_P}{P \frown P\_P}$ un suono preparato, indicarono in essa come Ritardo (nel 2° amalgama) un suono della Triade P; e poichè un tale Ritardo poi non risolve (e non avrebbe ragione di farlo, rappresentando esso la Triade

Digitized by Google

positiva), se la cavarono dicendo che in questo speciale caso « il Ritardo resta fermo ». I seguenti esempî pratici serviranno a meglio chiarire questi fatti :

Esempio 134.



Quei teorici dicono Ritardo tanto nel caso *a*), quanto nei casi *b*) e *c*) il suono preparato La, del 2° amalgama ; e poichè nei casi *b*) e *c*) tale La, perchè facente parte della Triade positiva, non risolve, non muove verso altro suono, dissero ch'esso La è « un Ritardo che resta fermo » ; invece è chiaro che nei casi *b*) e *c*) il vero Ritardo dovrebbe, se mai, essere costituito dal suono Si, del 2° amalgama, solo rappresentante la Triade negativa, che poi muove al Do della Triade positiva.

In realtà in tali casi non si tratta di Ritardi, ma di altre forme (talvolta Accordi dissonanti, tal altra appoggiature) che studieremo a loro luogo.

F. Considerata dal punto di vista puramente armonico, la Preparazione (come risulta dalla definizione) dovrebbe rappresentare l'univocità ed esser quindi costituita da consonanza armonica. Ma una volta dato ad essa il valore e il carattere (si può dire) di *ponte acustico* inteso a facilitare l'intonazione di una susseguente dissonanza acustica, era naturale la si accettasse come sufficiente e regolare anche se polivoca, purchè provvista di consonanza acustica.

Si venne così ad accettare come amalgama di preparazione il Tricordo giusto : fatto che passiamo ora ad analizzare.

§ **77. — Preparazione mediante Tricordo giusto.** — Praticamente essa si presenta sotto due diversi aspetti e cioè :

a) sotto l'aspetto rispondente alla formula

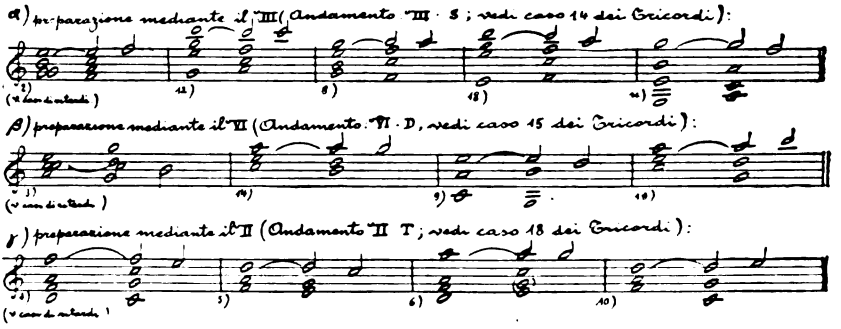
$$3) \quad \begin{pmatrix} N \frown N \\ N^2 \_ P \end{pmatrix} > P$$

nella quale $\begin{pmatrix} N \\ N^2 \end{pmatrix}$ rappresenta, grazie al segno di parentesi, il Tricordo giusto costituente il 1° amalgama, formula quindi tale che, prescindendo dal Ritardo, la successione presenta il caso di flessione bilaterale da Tricordo a Triade positiva P ; ora, una delle due simultanee flessioni fa un Ritardo che rallenta, ma non sposta la linea di movimento di essa.

Digitized by Google

Eccone in pratica i casi tipici:

Esempio 135.



b) sotto l'aspetto rispondente alla formula

$$4)\quad \binom{N \cap N}{P \_ P} > P$$

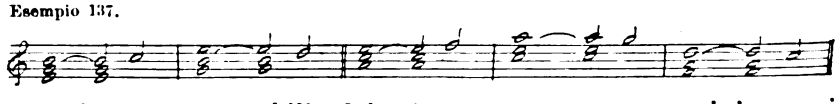
dove il primo amalgama: $\binom{N}{P}$ rappresenta il Tricordo di preparazione e il 2° amalgama differisce dal 1° soltanto per il completarsi della Triade P: tale quindi che, prescindendo dal Ritardo, la successione presenta il caso di flessione unilaterale da Tricordo a Triade P e avviene nei tre casi:

Esempio 136.

Per il fatto che uno degli arti del Tricordo si completa (2° amalgama), un suono dell'altro arto, che nel 1° amalgama è soltanto armonicamente dissonante (e serve di preparazione), prolungandosi nel 2° diviene dissonante anche acusticamente e si presenta quale Ritardo, che poscia regolarmente risolve (3° amalgama).

In realtà, alla stregua dei precedenti, si potrebbero annoverare anche i seguenti casi quali Ritardi preparati mediante Tricordo giusto:

Esempio 137.



ma essi sono trascurabili ed in fatto non vengono presi in considerazione perchè in ciascun d'essi l'equisonanza fra 1° e 2° amalgama riduce piuttosto Preparazione e Percussione ad una semplice inutile tautologia: udito infatti il 1° amalgama quale Tricordo,

Digitized by Google

viene spontaneo il dare identica significazione al 2°, suo omofono, mentre l'andamento da questo al 3° amalgama ripete rispettivamente i 4 casi dell'es. 113 ed il 2° caso dell'es. 115 riguardanti i Tricordi.

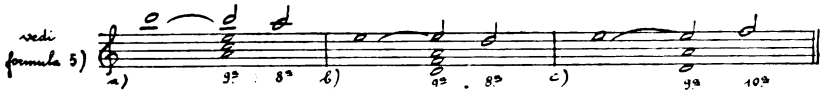
§ 78. — Percussione del Ritardo accompagnata da Tricordo giusto. — **A.** Abbiamo così veduto il Tricordo presentarsi al momento della Preparazione in luogo della semplice Triade N; in tale processo, base del Ritardo era il movimento da uno degli arti del Tricordo alla Triade P. Ora anche il caso inverso può avvenire, e questo nel passaggio da una Triade a un Tricordo, ove si prenda a base di Ritardo l'andamento dalla Triade (che sarà quindi Triade N di preparazione) ad uno degli arti del Tricordo, il quale arto rappresenterà quindi la Triade P.

Ciò può realizzarsi secondo una delle seguenti formule:

5) $N \frown N\_P \begin{pmatrix} P \\ N^2 \end{pmatrix}$ 6) $N \frown N\_P\,(=N^2) \begin{pmatrix} P \\ N^2 \end{pmatrix}$ 7) $N \frown N\_P \begin{pmatrix} P \\ N \end{pmatrix}$

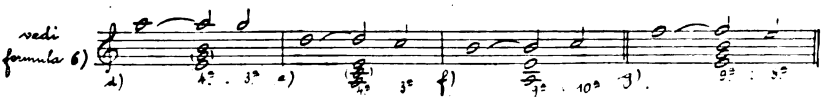
Ecco ora in pratica i casi possibili:

Esempio 138.



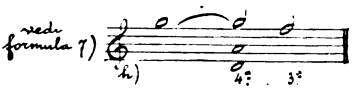
dove il secondo amalgama presenta un Trinomio;

Esempio 139.



dove il 2° amalgama presenta pure un Trinomio, e dove il Suono di risoluzione appartiene ad entrambe le Triadi del Tricordo tanto che il valore di Triade P può essere attribuito indifferentemente o all'una o all'altra di esse;

Esempio 140.



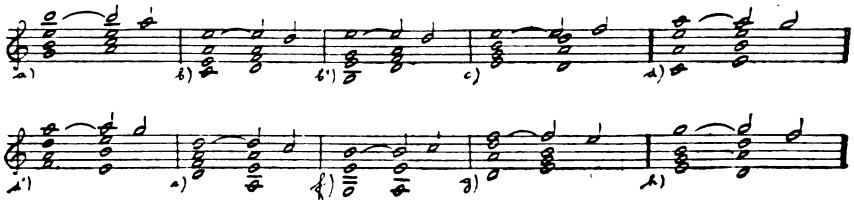
dove il 2° amalgama presenta un Binomio, poichè il suono costituente Ritardo appartiene ad una delle due Triadi rappresentate nel Tricordo e cioè alla *D*.

B. Nulla impedisce di preparare mediante Tricordo giusto anche il Ritardo che avviene su Tricordo; tra il 1° e il 2° amal-

Digitized by Google

gama si avvererà allora uno degli andamenti da noi studiati a proposito delle Successioni da Tricordo a Tricordo, mentre il parziale andamento da una Triade del 1° ad una Triade del 2° servirà di base ad un Ritardo:

Esempio 141.



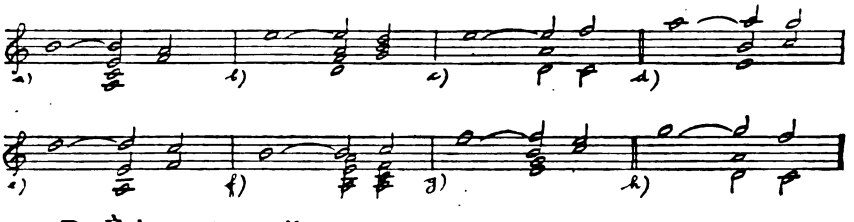
C. Negli esempî tutti di questo § vediamo il Tricordo, presentatosi nella Percussione, rimanere in vita ancora al momento della Risoluzione, cioè persistere come 3° amalgama. Ove però si rifletta che il processo, per cui qui si avvera il Ritardo, attribuisce nel contempo il carattere di Triade positiva ad uno degli arti del Tricordo, risulterà chiaro come sia possibile che nel momento in cui si esce dalla polivocità materiata da Ritardo ed arto positivo, si esca anche dalla polivocità materiata da arto positivo ed arto negativo, e ciò flettendo (com'è normale) questo verso quello.

La formula complessiva diviene allora:

8) $\begin{matrix} N \cap N - P \\ \left(\begin{matrix} P & P \\ N^2 & - P \end{matrix}\right. \end{matrix}$ oppure: 9) $\begin{matrix} N \cap N - P \\ \left(\begin{matrix} P & - P \\ N & - P \end{matrix}\right. \end{matrix}$

e dà luogo alle seguenti forme pratiche:

Esempio 142.



D. È importante il notare come nei casi di Ritardo rispondenti alla formula 6) $\begin{matrix} N \cap N - P \\ P \\ N^2 \end{matrix}$ (vedi es. 139), i quali riuniscono simultaneamente nella Percussione suoni di tre Triadi, noi vediamo per la prima volta quell'entità che, considerata teoricamente, denominammo Trinomio entrare praticamente nella vita tonale; e in questo speciale caso esso è caratterizzato da *opposizione attuale* in

Digitized by Google

quanto contiene in sè la Triade positiva, talchè l'uscita dalla a lui inerente polivocità avviene normalmente mediante flessione successiva (es. 139) o simultanea (es. 142) delle sue componenti negative verso la positiva (formule 8 e 9).

E. Benchè, nel complesso di tale Trinomio, il suono costituente Ritardo debba logicamente esser posto in relazione precipua col solo arto positivo del Tricordo che lo accompagna, si usa nondimeno numerarlo ponendolo in relazione a tutto l'assieme del Tricordo stesso, come risulta nella numerica da noi apposta agli esempî 138, 139 e 140.

§ **79. — Risoluzione del Ritardo accompagnata da Tricordo giusto.** — **A.** Mentre la preparazione del Ritardo mediante Tricordo ci pone in presenza di una successione nella quale l'uscita dalla polivocità del 1° amalgama, che potrebbe normalmente compiersi col giungere del 2° amalgama, viene invece *ritardata*, vedremo ora come il Tricordo possa presentarsi anche soltanto al momento della Risoluzione del Ritardo, cioè col 3° amalgama, per modo che ad una polivocità del 2° amalgama, costituita dal solo Ritardo unitamente alla Triade P, succeda poi, nel 3° amalgama, una nuova e diversa polivocità costituita da un Tricordo comprendente in sè il Suono di risoluzione.

Ed infatti, mentre il Ritardo muove per risolvere, cioè mentre la Triade N del 2° amalgama $\begin{matrix}N\\P\end{matrix}$ si flette verso la Triade P (per farci uscire dalla polivocità prodotta dal Ritardo stesso), può avvenire che quella Triade P, sulla quale (nel 2° amalgama) poggia il Ritardo e che dovrebbe rappresentare l'univocità a cui si tende, si muova a sua volta e nello stesso tempo con tutti o parte dei suoi suoni verso la Triade N oppure verso una Triade N^2. Avremo così due nuove formule e cioè:

$$10)\quad \left.\begin{matrix}N \frown N - P\\ P - N\end{matrix}\right) \quad \text{oppure} \quad 11)\quad \left.\begin{matrix}N \frown N - P\\ P - N^2\end{matrix}\right)$$

le quali indicano appunto che al Binomio $\begin{matrix}N\\P\end{matrix}$ della Percussione uccede un secondo Binomio $\begin{matrix}P\\N\end{matrix}$ oppure anche $\begin{matrix}P\\N^2\end{matrix}$ al momento della risoluzione del Ritardo.

Queste due formule 10) e 11) hanno speciale importanza perchè per la prima volta ci mettono in presenza della diretta e immediata successione di due polivocità (2° e 3° amalgama).

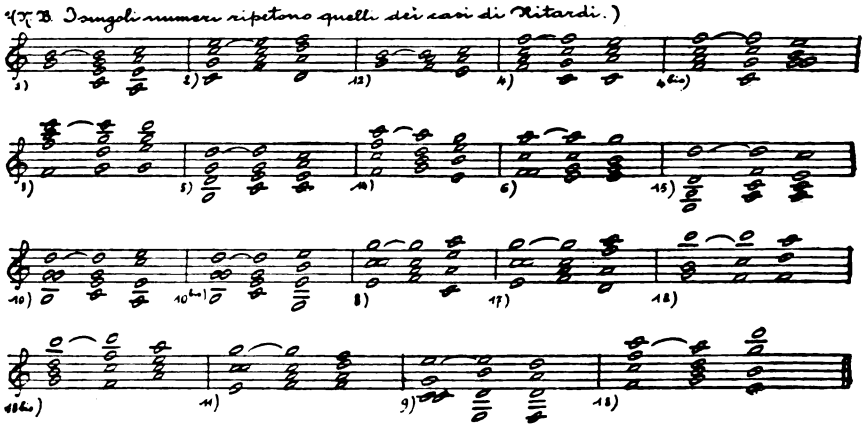
Finora noi non abbiamo studiate altre forme di Binomio dentro

Digitized by Google

alla Tonalità che i Tricordi giusti e i Ritardi; ora, poichè i Ritardi richiedono preparazione e qui invece, nel presente caso, nel Binomio del 3° amalgama una Triade N o N^2 si presenta improvvisa e non preparata, dovremo (per ora) limitarci a considerare quelle forme nelle quali tale Binomio del 3° amalgama costituisca un Tricordo giusto.

Ecco come si presentano tali forme nella pratica:

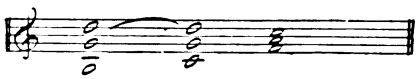
Esempio 143.



(*N. B.* - I singoli numeri ripetono quelli dei casi di Ritardi).

B. La peculiarità del 5° grado della Gamma d'essere tanto 5ª della *T* che 1ª della *D*, e del 1° grado d'essere tanto 1ª della *T* che 5ª della *S*, rende possibile un fatto speciale e cioè che nell'avverarsi di una delle formule 10 e 11, il Binomio $\frac{P}{N}$ oppure $\frac{P}{N^2}$ del 3° amalgama prenda aspetto di Triade, come avviene nel seguente esempio pratico:

Esempio 144.



In realtà quel Do del 3° amalgama è 1ª della *T*: esso infatti era atteso come tale, mentre il precedente Re (costituente il Ritardo) moveva verso la sua risoluzione, vale a dire verso la Triade positiva, individuata dal 2° amalgama nella *T*; invece per contro il Fa e il La dello stesso 3° amalgama sono 1ª e 3ª della *S*; si dovrebbe quindi dire, a rigor di termini, che quel complesso Fa - La - Do sia un brano del Binomio $\frac{T}{S}$; se non che la possibilità appunto di doppia interpretazione del Do ci porta — per maggior semplicità — a considerarlo qui come assumente la veste di 5ª della *S* e a rico-

Digitized by Google

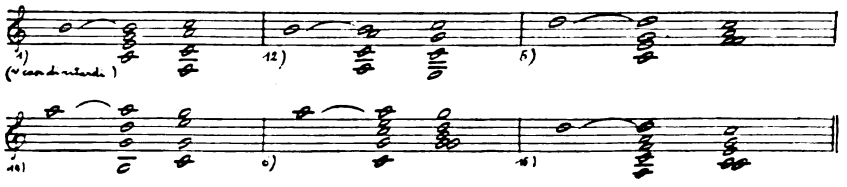
noscere alla totalità di quel 3° amalgama la veste di *S*. Più precisamente si può dire che quel Do ha in tal caso una natura bifronte, fungendo da 1ª della *T* rispetto al Ritardo che lo precede e di cui forma la risoluzione, e da 5ª della *S* rispetto ai suoni che lo accompagnano.

Questo fatto si può esprimere anche colla formula:

$$12)\quad \begin{matrix} N \frown N - (P =) N^2 \\ P \_\_ \_\_\_\_ N^2 \end{matrix}$$

e trova pratica applicazione nei seguenti possibili casi:

Esempio 145.

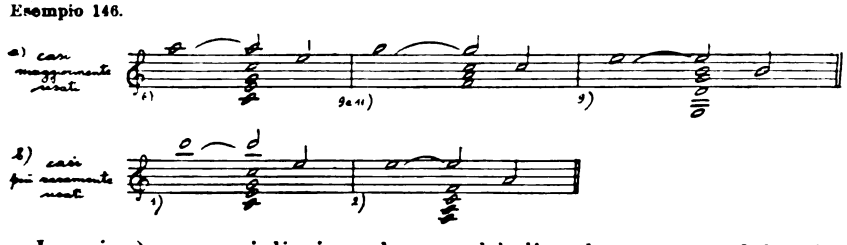


§ **80. — Risoluzione del Ritardo per salto tetracordale.** — Una controprova del legame tetracordale che vige fondamentalmente fra suono ritardante e suono ritardato, la si ha nel fatto che al bisogno di logico collegamento fra essi può essere risposto anche col salto tetracordale (essenziale o incidentale), il quale unico può sostituire l'intervallo di 2ª (rappresentante la diretta attrazione melodica) fra il suono costituente il Ritardo e il Suono di risoluzione.

E qui rifulge ancora una volta l'intuito dei Classici, poichè essi usarono una tale nuova forma specialmente in quei casi pei quali la forma tipica comporta il collegamento meno perfetto; essi praticamente riconobbero che negli altri casi il massimo di attrazione vige nella forma tipica.

Ecco i casi pratici di tali risoluzioni per salto tetracordale:

Esempio 146.



I casi *a*) sono migliori anche perchè il salto tetracordale vi è attivo, mentre nei casi *b*) è passivo.

Si trova qualche volta adoperato anche il salto tetracordale imitativo e precisamente nei seguenti casi:

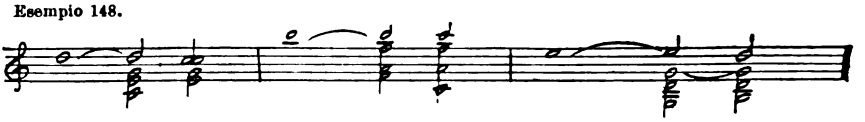
Digitized by Google

Esempio 147.

§ **81**. — **A.** Come risulta da alcuni degli esempî di questo Capo, la Triade P può presentarsi in uno dei suoi rivolti.

B. D'altra parte si può rivoltare la Triade P al momento della Risoluzione del Ritardo:

Esempio 148.



§ **82**. — **Ritardi multipli.**

A. Poichè nel 2° momento del Processo di Ritardo si avvera la contemporaneità di una Triade P e di una Triade N, possiamo dire che questo 2° momento ci presenta il Binomio $\frac{N}{P}$.

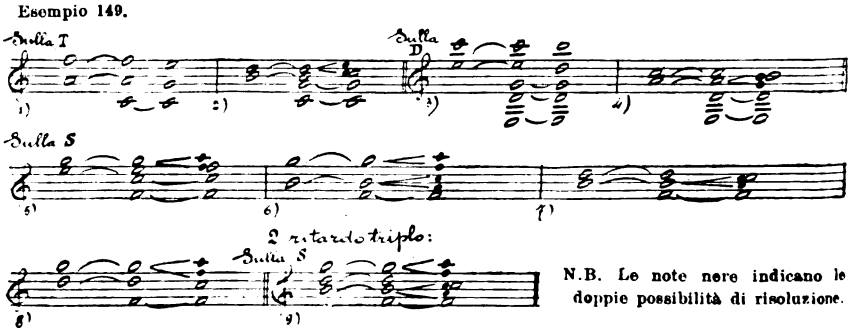
Ora se invece che uno solo dei suoni della Triade N, noi prolungheremo durante il 2° momento due oppure tutti e tre i suoni di quella prima Triade N, questi suoni, trovandosi in tale 2° momento assieme alla sopraggiungente Triade P, daranno origine ancora e sempre ad un Binomio $\frac{N}{P}$, ma tale però che conterrà in sè non più uno solo, bensì due o anche tre simultanei Ritardi, tendenti ad altrettante risoluzioni, ciascuna raggiungibile osservando le leggi sin qui espresse.

La Triade N essendo così rappresentata nella percussione da più di un suono, ne risulta naturalmente assai rinforzato il senso di opposizione tra detta Triade N e la Triade P che ivi improvvisamente viene ad accompagnarsi ad essa.

Ecco, in una serie α), i casi possibili di tali Ritardi che diremo *multipli* e che si possono dividere in *doppi* e *tripli*:

Serie α); 1. ritardi doppi:

Esempio 149.



N.B. Le note nere indicano le doppie possibilità di risoluzione.

Digitized by Google

B. In ciascun caso della serie α) abbiamo veduto i suoni, costituenti i Ritardi simultanei, appartenere tutti ad un'unica Triade.

Riprendiamo invece ora la formula 3) esprimente la Preparazione mediante Tricordo giusto e cioè: $\begin{pmatrix} N \frown N \\ N^2 \_ P \end{pmatrix} > P$; se sulla Triade P del 2° amalgama noi prolungheremo non soltanto un suono della Triade N, ma anche un suono della Triade N^2, ne risulterà la formula:

$$13) \quad \begin{pmatrix} N \frown N \_ P \\ N^2 \frown N^2 \_ P \end{pmatrix} \\ P \_ P$$

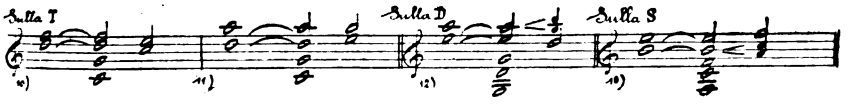
avente questo significato: nel momento in cui sta avvenendo la flessione bilaterale dei due arti del Tricordo (rappresentanti le due Triadi N e N^2 del 1° amalgama) verso la Triade P, un suono dell'uno e un suono dell'altro arto ritardano simultaneamente la loro flessione.

Al momento della percussione, entrando in campo anche la Triade P, il Ritardo doppio dà origine in questo caso ad un Trinomio, costituito dalle due Triadi, rappresentate ciascuna da uno dei due suoni ritardanti, più la sopravvenuta Triade P.

Vediamo ora in pratica, in una serie β), questi nuovi casi:

Serie β); (ritardi doppi):

Esempio 150.



C. A questo punto la peculiarità dei Ritardi multipli ci obbliga a precorrere la regolare trattazione della materia, indicando fin d'ora che la formula 13), qui sopra analizzata, può venire applicata anche accettando, al posto del 1° amalgama, un complesso che sia dissonante non soltanto armonicamente (come il Tricordo giusto) ma ben anche acusticamente. Come si produca, che cosa sia, a quali leggi di formazione obbedisca un tale complesso dobbiamo riserbarci di vedere a suo luogo. Qui basti il constatare che le due Triadi N e N^2 possono essere rappresentate nel 1° amalgama da suoni che siano fra loro anche acusticamente dissonanti; nel qual caso la formula 13) prenderà l'aspetto:

$$13^{bis}) \quad \begin{matrix} N \frown N \_ P \\ N^2 \frown N^2 \_ P \\ P \_ P \end{matrix}$$

venendo tralasciato nel 1° amalgama il segno di parentesi indicante il Tricordo.

Digitized by Google

Ecco ora, in una serie γ), come si presentano in pratica questi casi di Ritardi doppi con Preparazione acusticamente dissonante:

Serie γ); (ritardi doppi):

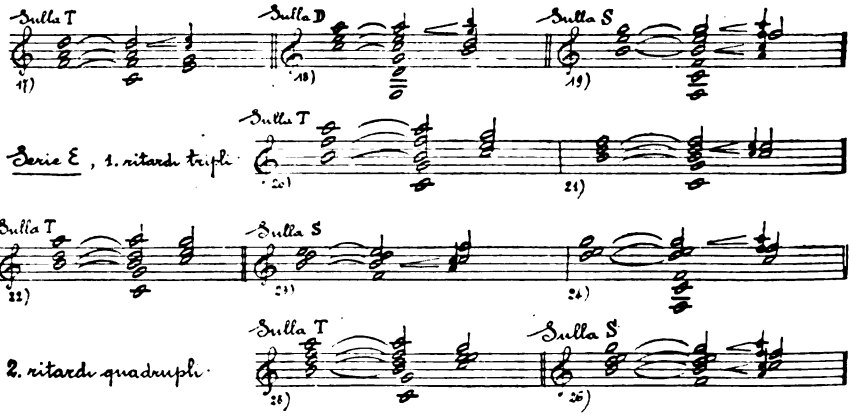
Esempio 151.

D. Abbiamo veduto, alla lettera A di questo paragrafo, come si possano simultaneamente prolungare due o anche tre suoni di una Triade preparatoria. Applicando ora tale processo alle formule 13 e 13bis, potremo prolungare ad un tempo anche più di un suono di ciascuna delle due Triadi preparatorie N e N^2, ottenendo così sulla susseguente Triade P dei Ritardi tripli od anche quadrupli, sempre formanti assieme alla Triade P il Trinomio $\begin{matrix} N \\ N^2 \\ P \end{matrix}$.

Ecco, in una serie δ), i casi pratici riferibili alla formula 13, ed in una serie ε), quelli riferibili alla formula 13bis.

Serie δ); (ritardi tripli):

Esempio 152.



E. Nei casi di ritardi multipli appartenenti alle Serie β, γ, δ, ε il 2° amalgama (Percussione) presenta un Trinomio nel quale si avvera una *opposizione attuale* fra il complesso dei Ritardi simultanei, formanti il Binomio $\begin{matrix} N \\ N^2 \end{matrix}$ e la Triade P che ad essi si aggiunge. Ed infatti l'uscita dalla polivocità di tale Trinomio si effettua per le vie normali mediante la bilaterale flessione delle Triadi N e N^2 verso la Triade P, flessione che si compie nel giungere al 3° amalgama della successione.

Digitized by Google

F. I Ritardi multipli possono anche risolvere successivamente anzichè simultaneamente:

Esempio 153.

G. La simultaneità di più di un Ritardo non esclude i seguenti usi di un Tricordo giusto al posto di una Triade:

1. - come 1° amalgama, cioè di preparazione, anche nella serie *α*, eccetto nel caso 2, in cui tale sostituzione è praticamente ineffettuabile (non potendosi comprendere in un Tricordo giusto i suoni Si e Re);

2. - come 3° amalgama, cioè di risoluzione, in tutte quattro le serie (scegliendo però, in molti dei casi di doppia possibile risoluzione, quell'unica opportuna), eccetto nei seguenti casi nei quali (malgrado ogni scelta) è impraticabile: 3, 9; 12; 15, 16; 18; 20, 22, 24, 25, 26.

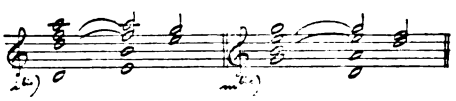
3. - come complesso sopraveniente nel 2° amalgama al momento della percussione del Ritardo multiplo, ed eccone in pratica i casi possibili:

Esempio 154.

Ciascuno di tali casi presenta la caratteristica che i suoi suoni formanti ritardo appartengono entrambi ad una stessa Triade; a tali casi si applica quindi la stessa formula 5, che esprime il caso di Ritardo semplice su Tricordo: $\begin{matrix} N \frown N \searrow \\ \left(\begin{matrix} P \\ N^2 \end{matrix}\right. \begin{matrix} - \\ \nearrow \end{matrix} P. \end{matrix}$

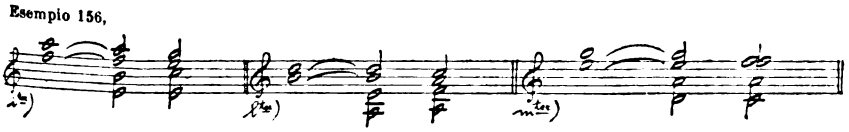
Ai casi i) ed m) si può applicare anche la Preparazione mediante Tricordo giusto, come risulta dai seguenti esempi:

Esempio 155.



A tutti e tre i casi si può poi applicare la Risoluzione presentante come 3° amalgama una Triade:

Esempio 156,



H. Riguardo alla contemporaneità di suono costituente Ritardo e unissono del suono ritardato, come pure riguardo ai Rivolti, vale

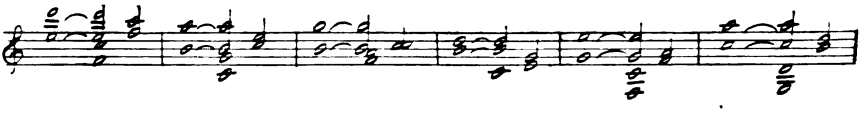
Digitized by Google

per i Ritardi multipli tutto quanto abbiamo detto per i Ritardi semplici.

E pei Ritardi multipli resta pur valida, e per le stesse ragioni, la richiesta fatta pei Ritardi semplici, che la Percussione coincida con un tempo forte.

Anche ad essi possono applicarsi le risoluzioni per salto tetracordale.

Esempio 157.

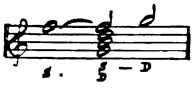


Capo IV. — GLI ACCORDI DISSONANTI.

1° — *La Settima cadenzale* (C^7).

§ **83.** — **A.** Nel trattare dei Ritardi, abbiamo avuto occasione di far osservare come non sia ammissibile il seguente caso:

Esempio 158.



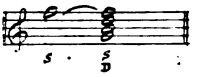
Per vero, se ben si osservano anche tutti i casi di Ritardo da noi analizzati, risulta che nessuno comporta, sotto nessun aspetto, il Ritardo del Centro della *S* sulla *D*.

Dal punto di vista della trattazione dei Ritardi, tale esclusione era in sè esauriente e trovava sufficiente ragione nel fatto che ad un simile Ritardo mancherebbe poi ogni possibilità di risoluzione soddisfacente; ed infatti il Fa del 2° amalgama non può risolvere senza residui al Sol in quanto dall'assieme stesso della successione risulta che essi rappresentano limiti di due diversi Tetracordi e tale difetto di collegamento non viene sanato dalla relazione fra le Triadi perchè periferica; se, d'altra parte, si muove il Fa seguendo il suo impulso melodico verso il Mi (impulso naturale essendo l'uno sensibile e l'altro méta del Tetracordo incidentale La - Sol - Fa - Mi) ne risulta, è vero, una risoluzione acustica, poichè ne restano eliminate le dissonanze acustiche del 2° amalgama, ma non già una risoluzione armonica, in quanto si esce dalla polivocità del Binomio $\frac{S}{D}$ (2° amalgama), per giungere però a quella del Tricordo giusto Sol - Si - Mi ($^{\smile}$III) cioè del Binomio $\frac{T}{D}$.

Digitized by Google

Ma dal punto di vista particolare della successione:

Esempio 159.



non è detto ancor tutto; la sua esclusione dai Ritardi è giudizio puramente negativo, che lascia insoluto il problema positivo della sua vera essenza. È quindi necessario il riprenderla in esame. Si rifletta prima di tutto a quanto segue:

a) il fatto stesso che appunto dal Centro della *S* si è iniziato il movimento, dà poi ad esso Centro il carattere di rappresentante di una Triade negativa, dotata di impulso a proseguire il corso del moto iniziato, che non può essere che tetracordale;

b) la mancanza di legame tetracordale, da noi riconosciuta, fra il Centro della *S* e la *D* mentre, come abbiamo visto, toglie la possibilità di risolvere un eventuale Ritardo formato da tale Centro della *S* flettendolo verso la *D*, toglie anche la possibilità a quest'ultima di funzionare come una Triade positiva, atta a servire di conclusione al moto iniziato dal Centro della *S*;

c) da ciò risulta che quel 2° amalgama oltre al non poter essere considerato come caso di Ritardo perchè mancante della comodità di una risoluzione, non risponde neppure alla fondamentale formula dei Ritardi nella sua essenza, poichè essa comporta nel 2° amalgama l'*opposizione attuale* fra una Triade N ed una Triade P, mentre qui il Centro della *S* rappresenta sin dall'inizio una Triade N, e la *D* non ha possibilità di funzionare quale Triade P; quel 2° amalgama adunque non solo non può seguitar la sua strada come si addirebbe a Percussione di ritardo, ma neppure ha in sè carattere di Percussione di ritardo, tale carattere presupponendo una opposizione attuale che qui viene a mancare;

d) in realtà quel 2° amalgama ci presenta un complesso, il quale, con suoni anche acusticamente dissonanti, riproduce il caso del Tricordo giusto sentito come formato da due Triadi N e comportante quindi una *opposizione virtuale:* ora, se il moto iniziato dalla *S* vuol proseguire e se la polivocità del 2° amalgama vuol essere eliminata, non vi è altra via di uscita che la flessione bilaterale della *S* e della *D* verso una terza Triade, che possa funzionare da Triade P.

A questo punto si osservi che nel 2° amalgama dell'esempio 158 ci troviamo di fronte alle due Subordinate nei loro elementi più caratteristici e differenziati, in quegli elementi che si tolgono a vicenda la possibilità di rappresentare una Triade tonica.

Come naturale e spontanea conseguenza di ciò, l'attenzione nostra è chiamata a volgersi verso il comune punto di riferimento delle

Digitized by Google

Subordinate, cioè verso la *T*, ed è quindi questa *T* che si presenterà al nostro spirito come la vera Triade positiva e verso di essa tenderà appunto a compiersi la flessione cadenzale delle due Triadi costituenti il 2° amalgama.

Questa doppia flessione prenderà in pratica l'aspetto tipico seguente:

Esempio 160.

rispondente alla formula $\overset{N}{N^2} \cap \overset{N}{N^2} > P$, la quale comprende in sè la formula generale β di risoluzione della polivocità: $\overset{N}{N^2} > P$.

B. Se noi volgeremo ora la nostra attenzione al 1° amalgama di quella Successione, dovremo osservare quanto segue:

a) nei casi di Ritardo la preparazione aveva (come abbiamo veduto) due scopi, vale a dire: 1°, lo scopo precipuo di precisare la situazione reciproca delle Triadi formanti il 2° amalgama (una delle quali risultava così l'iniziatrice del movimento) e di servire quindi da *indice della Triade positiva;* e 2°, lo scopo secondario ed occasionale di facilitare l'intonazione del 2° amalgama, se acusticamente dissonante, servendo così da *ponte acustico;*

b) poichè qui nel presente speciale caso il 2° amalgama contiene dissonanze acustiche, ma non presenta una Triade P differenziantesi da una Triade N, bensì due equipollenti Triadi N, la preparazione se può rispondere al suo scopo secondario, non ha però più occasione di prestarsi al suo scopo precipuo: essa può essere qui *ponte acustico*, ma non già anche *indice della Triade P*;

c) la inevitabile e sempre di nuovo affermantesi preminenza dei fatti della logica armonica, in confronto ai fatti della pura acustica, doveva avere una controprova anche qui, nelle conseguenze pratiche che i Classici diedero al mancare di uno dei due scopi della preparazione; essi infatti riconobbero che lo scopo, che veniva a mancare, era realmente lo scopo precipuo, tanto è vero che giunsero alla logica e legittima conseguenza di considerare qui non necessaria la preparazione ridotta all'ufficio (da essi con ciò stesso riconosciuto secondario) di semplice *ponte acustico.*

Si noti come tutt'altro carattere avesse la rinuncia alla preparazione, contemplata dai teorici, nei casi di Ritardi formanti un 2° amalgama (Percussione) acusticamente consonante: carattere anzi che conferma le presenti nostre illazioni. Ed infatti, abbandonata colà la preparazione soltanto perchè non avente più lo scopo (per noi secondario) di servire da ponte acustico, andava perduto il suo

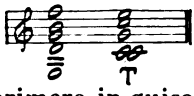
Digitized by Google

effetto veramente precipuo ed essenziale, cioè quello di indicare la Triade P nel 2° amalgama, tanto è vero che questo poteva quindi esser considerato come un semplice Tricordo giusto, nel quale il carattere di Triade P poteva essere liberamente e a volontà attribuito indifferentemente o all'una o all'altra o anche a nessuna delle sue due Triadi, con che l'essenza e la funzione stessa del Ritardo scompariva del tutto!

Questa adunque è anzi una novella prova della precipuità insita nella funzione prettamente armonica della preparazione.

C. Scomparso l'obbligo di preparazione e dell'accento ritmico, fattasi essenziale la funzione triadica dei suoni costitutivi, senza precedente designazione d'uno di essi a formare la distinta linea melodica caratteristica del processo di Ritardo, resta come fatto, in sè completo, la tipica successione seguente:

Esempio 161.



la quale viene così ad esprimere in guisa integrale la pura formula: $\frac{N}{N^2} > P$. di eliminazione della polivocità.

In tale successione il 1° amalgama rappresenta (come già accennammo) le due Subordinate *D*, *S*, che virtualmente si oppongono alla prevista Triade tonica; l'eliminazione di quelle a favore di questa, avvera un simultaneo realizzarsi delle due cadenze, l'autentica ($D \cdot T$) e la plagale ($S \cdot T$), dal quale deriva alla successione stessa una essenziale e specialissima forza conclusiva; in questa semplice successione infatti la reciproca posizione delle Triadi rappresentate e la scelta dei suoni che le rappresentano sono sufficienti a definire la funzione tonale di ciascuna di esse Triadi, mentre tendenze tetracordali e tendenze armoniche si sommano e convergono tutte ad un fine: la proclamazione della Tonalità, la imposizione della Triade tonica.

Era naturale che un fatto tanto cospicuo dovesse imporsi e prendere un posto a sè nella compagine armonica; a quell'amalgama *D* + Centro della *S* doveva necessariamente ben presto esser riconosciuto il carattere di assertore di quella *T*, ch'esso chiama a gran voce, ed una personalità ben definita quale di entità nuova vivente di vita propria, in diretto rapporto e — al tempo stesso — in diretto antagonismo colla Triade tonica, e dotata di funzione altrettanto importante che quella della Tonica stessa.

I teorici, i quali alle Triadi diedero la qualifica di Accordi perfetti, diedero al nuovo amalgama quella di *Accordo dissonante* e il nome: Settima di Dominante; noi lo consideriamo come un caso

Digitized by Google

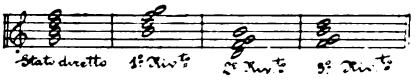
dell'unione delle Subordinate *D*, *S*, cioè delle Triadi di partenza delle due cadenze; ogni amalgama risultante da tale unione denomineremo in via generica *Accordo cadenzale* oppure *La cadenzale* colla sigla *C*; lo speciale caso qui contemplato denomineremo *Settima cadenzale*, colla sigla C^7, riconoscendolo appunto come una prima varietà di Accordo cadenzale.

Per il fatto che nella C^7 sono rappresentate le due Triadi Subordinate con esclusione della *T*, noi la porremo (assieme ad altre varietà della *C* che studieremo più avanti) in una speciale Categoria che denomineremo degli *Accordi dissonanti primari*.

D. *Rivolti della* C^7. — Nella C^7, Centro, 3ª e 5ª della *D* si designano rispettivamente come 1ª, 3ª, 5ª; il Centro della *S* si designa come 7ª (da qui il nome: 7ª di Dominante).

La C^7 è passibile di tre Rivolti, come risulta dal seguente esempio:

Esempio 162.



Per la preminenza dei suoni più gravi, lo Stato diretto, il 1° e il 2° rivolto comportano la prevalenza della *D* e nel risolvere alla *T* esprimono quindi precipuamente la Cadenza autentica, avvalorata già anche dalla più completa rappresentanza della *D* in confronto a quella della *S*; il 3° rivolto invece comporta la prevalenza della *S* e nel risolvere alla *T* esprime quindi precipuamente la Cadenza plagale e ciò specialmente ove l'omissione della *D* (omissione che analizzeremo in seguito) attenui la ineguaglianza suaccennata fra la rappresentanza incompleta della *S* e quella della *D*.

Si noti infatti che non sempre la C^7 si presenta con tutti i suoi suoni; qualche volta per contro alcuno di essi si presenta raddoppiato all'unissono o all'ottava. Tratteremo più innanzi in modo organico di tali omissioni e raddoppi; ma fin d'ora ne faremo uso ove la materia lo richieda.

§ 84. — La C^7 nelle successioni.

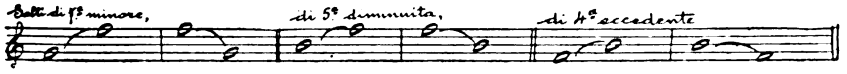
A. *Passaggio dall'uno all'altro suono della* C^7. — Data una C^7, prima di farla seguire da un amalgama di genere essenzialmente diverso, quale la *T*, si può variare le disposizioni dei suoni che la ostituiscono, cioè passare dall'uno all'altro di essi in una o più voci; in altre parole, la C^7, in ogni sua forma, può sempre esser seguita o preceduta da altra forma della stessa C^7.

Le leggi rispetto al collegamento della C^7 con amalgami d'altro genere (leggi che ora studieremo) si applicano in tali casi alla 1ª delle successive forme di C^7 per quanto riguarda ciò che la precede, e all'ultima delle forme stesse per quanto riguarda ciò che la segue.

Digitized by Google

I passaggi dall'uno all'altro suono della C^7 arrecano alcune nuove forme di collegamento melodico e cioè:

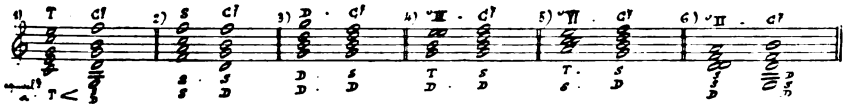
Esempio 163.



Queste ultime due forme, che comportano il salto di quarta eccedente sono sconsigliate dai teorici per le voci, in vista della loro difficoltà di intonazione: la mancanza di nesso tetracordale viene infatti in esse acuita dalla più notevole mancanza di fusione cioè di nesso acustico fra i due suoni.

B. I seguenti esempî mostrano praticamente *come si giunga alla* C^7 da ciascuna Triade e da ciascun Tricordo giusto:

Esempio 164.



Nel caso 1 partendo dalla *T* si va ad un tempo alle due Subordinate; si compie adunque la doppia simultanea Semicadenza;

nei casi 2 e 3 mentre si prolunga una delle Subordinate, entra in campo anche l'altra;

nel caso 4 mentre si prolunga l'arto-iniziale del Tricordo del grado III, l'arto-méta compie la flessione unilaterale alla *D* e, nel contempo, quale *T* compie la Semicadenza plagale;

nel caso 5 mentre il Tricordo del grado VI compie la flessione bilaterale verso la *D*, il suo arto-iniziale interpretato quale *T* compie la Semicadenza plagale;

nel caso 6 la rappresentanza delle due Subordinate, già presenti nel Tricordo del grado II, si trasforma e viene a comprendere la 3ª e il Centro della *D*. (Vedremo in seguito lo speciale valore funzionale di questo particolare caso).

C. *Risoluzione della* C^7 *alla T* (risoluzione cadenzale). — Come per i Ritardi, così anche per la C^7 l'elemento acustico attrasse in modo speciale l'attenzione dei teorici, i quali quindi furono portati a indicare come elemento specialmente dissonante, nella C^7, la sua 7ª (centro della *S*) in quanto dissona acusticamente sia colla 1ª che colla 3ª dell'accordo (colla quale ultima viene a formare un intervallo di 5ª diminuita o, nel rivolto, di 4ª eccedente). Concordemente a ciò, nella tendenza ad abbandonare la C^7 per giungere alla *T* videro la volontà di far seguire alle dissonanze acustiche della C^7 (specialmente a quella più aspra fra 3ª e 7ª) altrettante consonanze acustiche e nelle attrazioni tetrac rdali, che fanno prefe-

Digitized by Google

rire l'andamento delle iniziali e delle sensibili verso le rispettive méte, scorsero soltanto delle pure necessità acustiche.

Su queste basi appunto i teorici formularono la regola: la 7ª dell'accordo dissonante deve discendere di semitono, la 3ª salire pure di semitono, la 1ª salire di 4ª o scendere di 5ª. Essi indicarono questo intero processo come « Risoluzione dell'accordo dissonante », mentre d'altra parte dissero « Risoluzione della dissonanza o della nota dissonante » il singolo moto di un suono della C^7, formante dissonanza acustica, verso il suono designato della *T*.

In realtà, come sappiamo, è la tendenza ad uscire dalla polivocità costituita dalle due simultanee Triadi negative rappresentate nella C^7 che ci spinge verso quella Triade che dalla stessa C^7 vien designata come Triade positiva, cioè verso la *T*. In conformità di che, si avvera la flessione bilaterale dei due arti, negativi entrambi, della C^7 verso la positiva *T*, e tale flessione si concreta per singoli moti di singole voci lungo vie tetracordali, coll'avvertenza che ciascun collegamento di un suono della C^7 con un suono della *T* sarà tanto più normale e diretto e quindi efficace, quanto più obbedirà alla forza delle attrazioni tetracordali.

In base a ciò potremo formare (ed esemplificare colla C^7 della Tonalità di Do maggiore) una prima Categoria comprendente i moti tetracordalmente migliori fra C^7 e *T*, che diremo:

collegamenti α):

1) il Si, sensibile del Tetracordo essenziale principale, procede alla rispettiva méta Do;

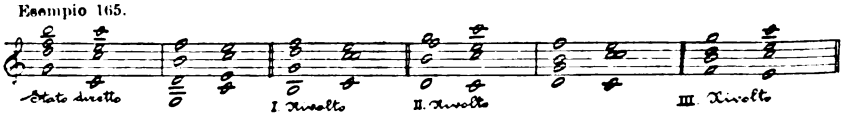
2) il Re, può quale indicatrice del Tetracordo essenziale secondario retrocedere alla rispettiva iniziale Do; oppure quale indicatrice del Tetracordo incidentale Mi - Re - Do - Si, regredire verso la rispettiva iniziale Mi;

3) il Fa, sensibile del Tetracordo incidentale La - Sol - Fa - Mi, procede alla rispettiva méta Mi;

4) il Sol, iniziale del Tetracordo essenziale principale, si porta per salto tetracordale alla rispettiva méta Do.

Da ciò risulta in pratica la *Risoluzione della C^7 per collegamento tipico*, sia movendo dal suo Stato diretto che dai suoi rivolti e qualunque sia la disposizione interna dei suoi suoni; coll'avvertenza che, in generale, sarà preferibile che il Re si porti al Do, sia perchè così segue il Tetracordo essenziale anzichè l'incidentale, sia perchè ne consegue il raddoppio del Centro della *T*, più accettabile che quello della 3ª. Esempî:

Esempio 165.



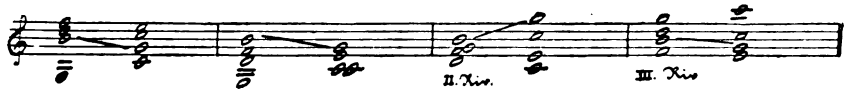
Digitized by Google

Con questo abbiamo vedute le forme migliori di collegamento dei singoli suoni della C^7 con suoni della T; ciò, però, non esclude altre forme, che esamineremo ora raggruppandole a seconda del loro valore tetracordale, il cui grado seguiteremo a designare con lettera greca:

collegamenti β:

1) il Si, quale sensibile del Tetracordo essenziale principale può anche regredire verso la rispettiva iniziale Sol; esempî:

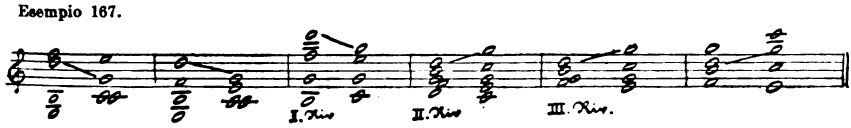
Esempio 166.



questo collegamento riesce utile ad ottenere che, anche a sole quattro parti, la T si presenti completa (cioè provvista della 5ª Sol), ciò che nella risoluzione tipica non avveniva; esso è di miglior effetto quando altra voce si porti (quasi a sostituzione) verso quel Do che costituirebbe la risoluzione ottima del Si;

2) il Re può procedere per salto tetracordale imitativo al Sol (come si è veduto, è questo il più efficace fra tali salti imitativi); in tal caso, ad evitare le 5ª parallele, il Sol si porta al Do per moto contrario o è collocato al di sopra del Re; oppure (forma di collegamento che analizzeremo poi) resta fermo:

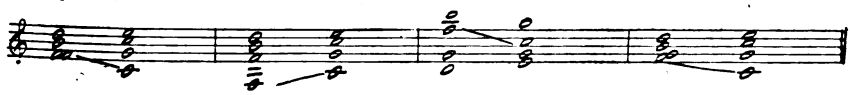
Esempio 167.



ciò costituisce anche altro modo di aver la T completa a 4 parti;

3) il Fa può portarsi per salto Tetracordale alla rispettiva iniziale Do; questo collegamento, il quale avvalora nella risoluzione della C^7 il senso di Cadenza plagale, si presenta appunto per ciò di preferenza in quelle forme, nelle quali tale cadenza trovasi precipuamente espressa, cioè nelle forme del 3° rivolto della C^7 specialmente se privo del Centro della D; esempî:

Esempio 168.



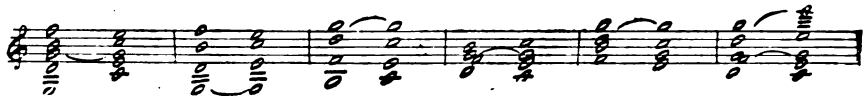
(del collegamento tra Fa e Sol, qui usato, parleremo a parte qui più avanti);

4) il Sol, centro della D può collegarsi col Sol, 5ª della T;

Digitized by Google

se ciò avviene nella voce più grave, la *T* risulta in 2° rivolto; si può avere contemporaneamente altro Sol procedente al Do:

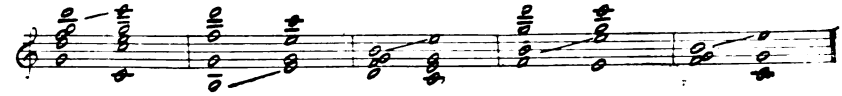
Esempio 169.



collegamenti γ):

1) il Si può essere anche sentito come méta del Tetracordo incidentale Mi - Re - Do - Si e come tale può collegarsi colla rispettiva iniziale Mi; esempî:

Esempio 170.



è inevitabile il conseguente raddoppio della 3ª di *T*, quando il Fa obbedisce al suo miglior collegamento;

2) il Fa, date certe condizioni, che ora vedremo, può anche andare al Sol, 5ª della *T*. Si noti a questo proposito che tale andamento comporta un passare dalla Ṡ, méta del Tetracordo essenziale secondario, alla 5ª di *T* cioè all'amplificazione armonica della iniziale dello stesso Tetracordo secondario; per ciò la slegatura fra i due suoni (la quale dal punto di vista puramente melodico non cessa di esistere, visto che melodicamente il Sol non cessa di far parte, quale iniziale, del Tetracordo principale) è qui meno evidente e quindi meno proibitiva che nel passare, come vedemmo altrove, dalla Ṡ, méta del Tetracordo secondario, al Centro della *D* cioè alla iniziale anche armonica del Tetracordo principale (vedi esempio 128). In vista di ciò resta facilitato il ricorrere a quell'andamento, quando altre circostanze lo suggeriscono; ed ecco come ciò può avvenire:

a) quando un'altra voce muove verso quello stesso Mi, che formerebbe la miglior risoluzione del Fa, tale voce si sostituisce quasi negli obblighi del Fa, sicchè quest'ultimo, reso libero grazie a quel collegamento vicariante, può andare al Sol; i teorici considerarono che anche in questo caso il suono costituente la risoluzione del Fa sia sempre il Mi e che si abbia qui una « Risoluzione per sostituzione di parte »; esempî:

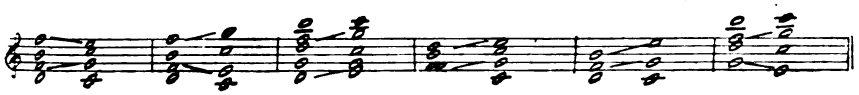
Esempio 171.

si può anche avere nel contempo in altra ottava un altro Fa che proceda regolarmente al Mi suo vicino (vedi ultimo esempio);

Digitized by Google

b) per estensione del concetto di « risoluzione per sostituzione di parte » ora veduto, si considera libero il Fa anche quando altra voce — che può essere anche altro Fa all'8ª del primo — proceda nel contempo ad un Mi, 8ª di quello che costituirebbe la migliore risoluzione del Fa stesso; e ciò specialmente ove la parte vicariante si trovi nel grave, per modo che il Mi a cui essa arriva sia messo in evidenza; esempî:

Esempio 172.



(il collegamento Sol - Mi usato in quest'ultimo caso verrà analizzato più avanti) — un'avvertenza è necessaria: se mentre una voce procede dal Fa verso il Sol, un'altra voce tiene altro Sol durante i due amalgami della successione, questa seconda voce deve trovarsi a distanza almeno di 8ª dalla prima per evitare quel residuo nella risoluzione, che riscontrammo in casi similari nei Ritardi (vedi esempio 130); dei casi:

Esempio 173.

il primo è per tale ragione corretto, mentre non si può dire altrettanto del secondo;

3) il Sol, sotto determinate condizioni, può anche portarsi al Mi; per vero il legame tetracordale fra questi due suoni è ben debole, riducendosi a quello fra indicatrice (Sol) e méta (Mi) del Tetracordo incidentale La - Sol - Fa - Mi, ma si può considerare il Mi quale amplificazione triadica del Do, méta di quello stesso Tetracordo principale essenziale, del quale il Sol è l'iniziale.

Ad evitare le 8e nascoste si richiede che mentre il Sol va al Mi, il Fa non proceda contemporaneamente ad un Mi, ma si porti invece per moto contrario ad un Sol; esempî:

Esempio 174.

La scelta fra i varî possibili collegamenti sta in relazione colle esigenze della linea melodica di ciascuna voce, colla disposizione dei suoni nella C^7, e colla disposizione che, per ottenere un dato effetto di sonorità, il compositore presceglie per i suoni della susseguente *T*.

Digitized by Google

D. *Risoluzione della C^7 alla S* (risoluzione periferica). — Rifacciamoci a quel caso di ritardo multiplo, nel quale i suoni della *D* ritardano sul Centro della *S* e cioè:

Esempio 175.

in esso il 2° amalgama ha evidentemente identico aspetto che una forma della C^7, colla quale è equisonante e dalla quale si distingue soltanto pel fatto che in lui sentiamo la *S* come Triade positiva e la *D* come Triade negativa, mentre nella C^7 sentiamo entrambe le Triadi stesse come negative. Ora, profittando di tale equisonanza fra C^7 e Ritardo della *D* sul Centro della *S*, e dell'abitudine di non far precedere la C^7 da preparazione, ci è dato di considerare a volte anche quest'ultima come costituente la Percussione del Ritardo suddetto.

In tal caso noi sostituiamo il potere interpretativo alla indicazione che dovrebbe esser fornita dalla mancante Triade preparatoria.

Per vero è ormai tempo di dedurre e stabilire quanto segue: la preparazione è bensì utile, ma non assolutamente necessaria a precisare una Triade P ed una Triade N nell'amalgama ch'essa è intesa a precedere (ciò che risulterà sempre meglio dal seguito della trattazione nostra).

Nel presente caso, data la possibilità di effettuare con buon collegamento tetracordale il moto dai singoli suoni della *D* verso suoni della *S*, ne scaturisce (appunto anche indipendentemente da un fatto preparatorio) la possibilità di intendere la *D* quale Triade N e la *S* quale Triade P e di uscire normalmente dalla risultante Polivocità, dotata così di *opposizione attuale*, mediante la flessione unilaterale della *D* verso la *S*.

Ecco, nei varî rivolti, le forme che comporta un tale collegamento, che potrà dirsi risoluzione della C^7 alla *S*:

Esempio 176.

Naturalmente qui il moto delle parti è alquanto più libero che nella risoluzione degli equisonanti casi di Ritardo multiplo; ed infatti sono qui attuabili anche i seguenti collegamenti:

1) il Re, indicatrice del Tetracordo essenziale secondario, può procedere al Fa, méta dello stesso Tetracordo;

2) il Fa, centro della *S* può portarsi alla 3ª della *S*; ciò che

Digitized by Google

corrisponde alla facoltà, già notata, di rivoltare la Triade P al momento della risoluzione del Ritardo (vedi § 81, B).

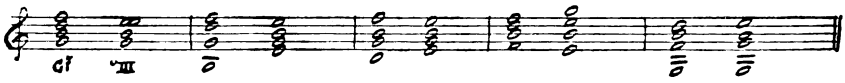
A questo proposito viene qui opportuno il notare che si può sempre passare dall'uno all'altro suono di una stessa Triade, che faccia parte di due amalgami polivoci successivi.

Si noti come mentre la risoluzione alla *T* elimina la dissonanza armonica ed effettua nel contempo la doppia Cadenza (ed è per ciò appunto tipica), la risoluzione alla *S* si limita ad eliminare la dissonanza armonica lasciando superstite una Subordinata.

E. *Risoluzione della* C^7 *ad un Tricordo giusto* (risoluzione mista).

1. - Si consideri la formula relativa alla preparazione dei Ritardi mediante Tricordo giusto, cioè la formula 3): $\overset{N}{N^2}\frown\overset{N}{P} > P$; la prima parte di essa ci presenta un caso di polivocità seguita da altra polivocità: $\overset{N}{N^2}\frown\overset{N}{P}$, che potrà trovar applicazione nella risoluzione della C^7, in quanto che anche per essa, mentre si effettua la flessione delle 2 Triadi N e N^2 che la costituiscono, elementi di una sua Triade possono rimanere a far parte del 2° amalgama. Un caso speciale dovuto a tale possibilità ci si presenta nel collegamento $C^7 \cdot {}^{\smile}III$:

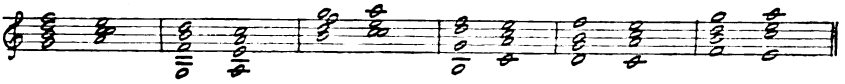
Esempio 177.



esso esprime la successione dei due Binomî $\frac{S}{D}$ e $\frac{T}{D}$.

2. - Una successione similare e basata su similare processo, cioè quella dei due Binomî $\frac{S}{D}$ e $\frac{T}{S}$ dà luogo al collegamento $C^7 \cdot {}^{\smile}VI$:

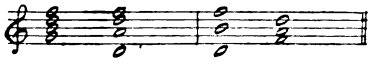
Esempio 178.



Vedremo in seguito trattando delle forme del Minore come ad un identico risultato si giunga anche con l'applicazione di altri valori e di altre funzioni tonali.

3. - Mediante il passaggio da uno ad altro suono della C^7 e la trasformazione della rappresentanza delle sue Triadi, si giunge da essa anche al ${}^{\smile}II$:

Esempio 179.



Digitized by Google

Si noti come per tal modo risulti accresciuto il significato e il valore delle Subordinate costituenti il ˇII.

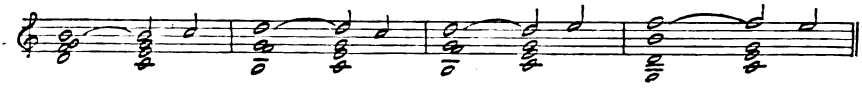
§ 85. — La C^7 e i Ritardi.

A. *La C^7 come amalgama preparatore dei Ritardi.* — Abbiamo veduto al § 76 F, come siasi giunti ad accettare la preparazione anche polivoca purchè provvista di consonanza acustica (cioè la preparazione mediante Tricordo giusto) benchè essa non risponda più alla funzione di indice della Triade P, ma soltanto più a quella di ponte acustico; e come tale accettazione fosse basata appunto sul presupposto teorico che funzione precipua dell'amalgama preparatorio debba essere quest'ultima.

Ora, l'intuito pratico dei musicisti riconoscendo, a più giusta ragione, come precipua nell'amalgama preparatorio la funzione armonica di indice della Triade P, giunse ad un risultato opposto, cioè ad accettare la preparazione mediante un amalgama polivoco anche acusticamente dissonante, ma dotato di opposizione virtuale, cioè costituito da Triadi tutte negative, atto quindi a rispondere alla funzione armonica attribuita per definizione all'amalgama preparatorio, cioè al rendere evidente la designazione e distinzione (dentro al susseguente amalgama) di una Triade P, la quale in questo caso è chiaramente indicata dalla stessa opposizione virtuale che il dissonante amalgama preparatorio esprime verso di essa.

Una prima applicazione di ciò si ha nell'usare a preparazione di Ritardi la C^7; eccone i possibili casi pratici:

Esempio 180.



In ciascuno di tali casi, una delle due Triadi N costituenti la C^7 prolunga uno dei suoi suoni sulla susseguente Triade P.

Un'altra applicazione è data dalla preparazione di alcuni casi di ritardi multipli; vedansi Es. 151 (caso 14) ed Es. 152 (caso 21).

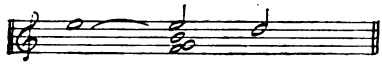
B. *Ritardi sulla C^7.* — La definizione dei Ritardi ci dice che il suono costituente Ritardo rappresenta una Triade N ed il Suono di risoluzione una Triade P. Evidentemente tale designazione delle due Triadi in questione è riferibile appunto unicamente al preciso e delimitato rapporto che ciascuna di esse ha con l'altra; dal che consegue che, data una prima Triade N, una seconda Triade può avere carattere e funzione di Triade P rispetto a quella prima ed avere invece carattere e funzione di Triade N riguardo ad una terza Triade susseguente.

Digitized by Google

Appunto in questa possibilità di metatesi delle funzioni sta anche, in gran parte, la pratica possibilità di continuazione e svolgimento del periodo musicale.

La C^7 ci dà occasione di mostrarne un'applicazione. Vediamo ad esempio la successione:

Esempio 181.



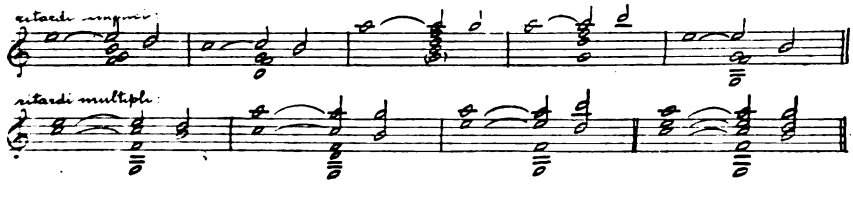
qui noi partiamo dal Mi del 1° amalgama sentendo la *T*, che esso rappresenta, come Triade N che muove verso una positiva *D*; questa infatti sopravviene nel 2° amalgama, che comprende quindi una *T* negativa (rappresentata dal Mi) ed una *D* positiva; in esso però compare al tempo stesso anche il Centro della *S* (Fa) a rappresentare una Triade N^2 — confronta la formula 5) dei Ritardi su Tricordo giusto e cioè: $\begin{matrix} N \frown N - P \\ \left(\begin{matrix} P \\ N^2 \end{matrix}\right. \end{matrix}$; nel 3° amalgama il Mi della precedente negativa Triade tonica è sostituito dalla rispettiva risoluzione Re della *D*, quindi *rispetto ai fatti precedenti* quel 3° amalgama contiene una Triade P (la *D*) ed una Triade N^2 (la *S* rappresentata dal suo Centro).

A questo punto l'impossibilità nota di muovere tetracordalmente il Centro della *S* verso la *D* tramuta il carattere positivo di questa *D* in carattere negativo ed il 3° amalgama perde di conseguenza il senso di opposizione attuale per assumere quello di opposizione virtuale versò una positiva *T* che, come tale, potrà arrivare poi con un 4° amalgama a recare la conclusione dell'intera successione.

Si noti come il Ritardo sulla positiva *D* possa anche essere costituito dalla 3ª o dalla 5ª della negativa *S*; nel qual caso il Centro di essa *S* (Fa), sopravveniente nel momento della Percussione, rappresenterà soltanto un completamento della Triade N — confronta la Formula 7) dei Ritardi su Tricordo giusto e cioè: $\begin{matrix} N \frown N - P \\ P \\ N \end{matrix}$.

Ciò premesso, ecco in pratica i casi possibili, sia semplici che multipli, di Ritardi sulla C^7:

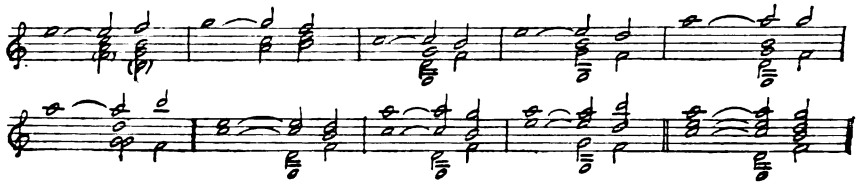
Esempio 182.



Digitized by Google

C. *La C^7 come amalgama di risoluzione di Ritardi.* — Al § 79 la formula 10) relativa ad una risoluzione di Ritardo conglobata in un Binomio, e cioè: $\overset{N}{P} \frown \overset{N-P}{P-N}$, fu da noi applicata nel solo modo per noi allora possibile cioè adoperando il Binomio costituito da un Tricordo giusto. — Ora che ci è noto un altro esemplare di Binomio, cioè la C^7, potremo sostituire quest'ultima a quel Tricordo; avremo con ciò i seguenti casi di risoluzione del Ritardo conglobata nella C^7:

Esempio 183.

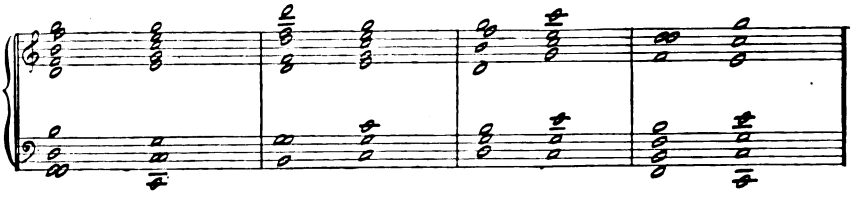


§ **86.** — **Raddoppi ed ommissioni di suoni nella C^7.**

A. *Raddoppi.* — Ammesso che un dato suono, facente parte di un amalgama polivoco, abbia una ed unica possibilità di flessione risolutiva, per cui esso non possa portarsi che ad un altro unico suono dell'amalgama di risoluzione, ne consegue naturalmente di doverne vietare il raddoppio all'8ª o all'unissono, perchè tale raddoppio comporterebbe poi inevitabilmente due ottave o due unissoni paralleli; ed infatti quei teorici che impongono, come legge, di risolvere la 3ª e la 7ª della C^7 rispettivamente alla 1ª e alla 3ª della T, devono poi, come naturale conseguenza, proibire il raddoppio di quella 3ª e di quella 7ª.

Come abbiamo veduto, si può dire che, date certe condizioni da noi indicate, ciascun suono della C^7 ha facoltà di portarsi, a scelta, a ciascun suono della risolutiva T; quindi è anche possibile raddoppiare all'8ª o all'unissono qualsiasi suono della C^7, purchè esso muova poi in guisa diversa dal suo raddoppio. Di tale possibilità abbiamo già fatto uso negli esempî dei paragrafi precedenti, dove era opportuno; rechiamo ora qui degli esempî a molte voci, in ciascuno dei quali ogni suono della C^7 è raddoppiato:

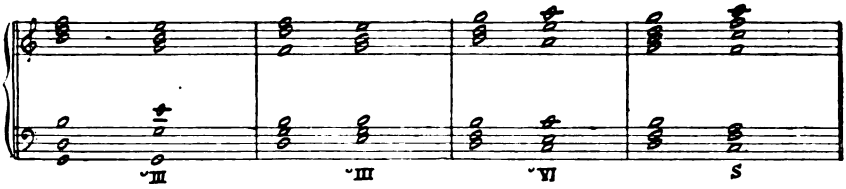
Esempio 184.



Digitized by Google

Per le stesse ragioni e colle medesime cautele, si possono effettuare raddoppî di suoni della C^7 movente alla S o al $\smile$III o al $\smile$VI. come risulta anche dai seguenti esempî:

Esempio 185.



Per l'equilibrio dei valori espressi nella C^7, il suono che in essa meglio si presta ad essere raddoppiato è naturalmente il Centro della D; tale raddoppio (come abbiamo veduto) è anche utile a poter avere, anche a quattro sole voci, la T completa.

Molto spesso si raddoppia la 5ª e ciò per la sua facoltà di portarsi sia alla 1ª che alla 3ª della T pur restando nelle forme tipiche di risoluzione (vedi § 84 C.).

B. *Ommissioni.* — Già negli esempî dei paragrafi precedenti, la C^7 fu da noi più volte presentata incompleta cioè priva di uno dei suoi suoni.

Vedremo ora quali ommissioni siano praticabili e come si debbano considerare.

a) La S essendo rappresentata nella C^7 dal solo suo Centro, questo (che costituisce la 7ª della C^7) non può venir tralasciato.

b) La 3ª della D è uno dei due suoni (IV e VII grado), i quali, come sappiamo, precisano il carattere di Subordinate nelle due Triadi costituenti la C^7; la sua assenza infirma adunque la funzione tonale della C^7 e rende incerta l'attribuzione della qualità di Triade tonica al susseguente amalgama risolutivo; tale assenza è quindi plausibile soltanto ove altri precedenti elementi della successione armonica compensino, nel senso di chiaramente designare l'ambito tonale.

c) La 5ª della D è il suono che può venir soppresso col minor scapito dell'efficacia cadenzale della C^7; anche per il fatto che essa ha la meno importante funzione tetracordale, essendo un'indicatrice, mentre gli altri suoni della C^7 sono limiti tetracordali o sensibili.

d) L'ommissione del Centro della D lascia quale residuo un amalgama di tre suoni, che, per la sua speciale importanza, qualificheremo come Accordo dissonante parziale, denominandolo Tricordo diminuito del grado VII (esso infatti contiene la 5ª diminuita Si-Fa), e attribuendogli la sigla $\smile$VII oppure -C^7 (la lineetta indica

Digitized by Google

la sottrazione del Centro della *D*); di esso tratteremo nel prossimo paragrafo.

e) L'eliminazione dei due suoni della C^7 fa residuare (prendendo ad esempio il Do maggiore) uno dei seguenti Bicordi: 1), Si-Fa; 2), Re-Fa; 3), Sol-Fa.

Del 1° parleremo trattando del ᵕVII; il 2° corrisponde a parte del ᵕII; tanto esso, quanto il 3° Bicordo, ove si presentino dopo che la Tonalità sia stata ben determinata, sono sufficienti a dare il senso della contemporaneità delle due Subordinate; ma soltanto il 3° che contiene i due Centri di esse, possiede una residuale virtù cadenzale.

§ 87. — L'accordo dissonante parziale -C^7 oppure ᵕVII.

In realtà il *Tricordo diminuito del grado* VII (sigla -C^7 oppure ᵕVII) altro non è che un brano della C^7. Ciascuno dei suoni che lo costituiscono, si comporta a quel modo istesso che nel far parte della C^7, e non si ha che da sopprimere (come talora abbiamo già fatto) il Centro della *D* nei principali esempî relativi alla C^7 da noi sin qui esposti, per vedere le forme di collegamento del ᵕVII con amalgami che lo precedano o lo seguano e i suoi rapporti coi Ritardi.

Se gli facciamo qui un posto a parte, è sovratutto perchè il suo aspetto di Tricordo lo mise storicamente quasi alla pari coi Tricordi giusti, accanto alle Triadi, assieme alle quali forme esso completa — come vedremo — la serie degli amalgami formati da 3ª e 5ª sui gradi della Gamma ed in base a ciò fu sempre considerato come un'entità a sè.

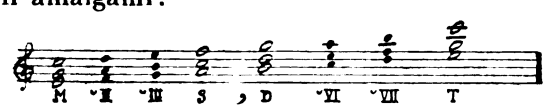
Appunto a denotare questa sua posizione, e nel contempo anche la sua intrinseca essenza di Brano della totale C^7, lo qualifichiamo *Accordo dissonante parziale.*

Venendo così considerato quale un tutto a sè, i suoni suoi costitutivi si possono anche indicare come segue: il grado VII come 1ª del Tricordo diminuito, il II grado come 3ª e il IV grado come 5ª; ciò che non impedisce di poterli ancor sempre riferire alla C^7 indicandoli come rispettivamente 3ª, 5ª e 7ª di essa.

Così pure si avranno: uno stato diretto, un 1°, un 2° rivolto del ᵕVII a seconda che suono più grave sarà rispettivamente il VII, il II o il IV grado.

Il surriferito completamento della serie di amalgami di 3ª e 5ª sui varî gradi della Gamma ottenuto mediante il ᵕVII, trova appunto una notevole espressione nella ininterrotta successione di primi rivolti di tali amalgami:

Esempio 186.



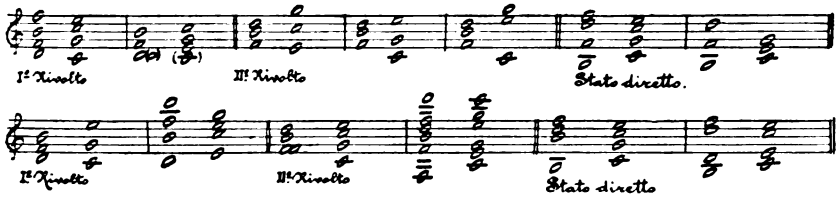
Digitized by Google

Nel ᵕVII l'assenza del Centro della *D* indebolisce di assai la rappresentanza della Subordinata autentica (*D*) e quindi anche il senso di Cadenza autentica, mentre di conseguenza d'altrettanto si avvalora il senso di Cadenza plagale.

Abbiamo già veduto come ciò dia facile adito a collegare per salto tetracordale il Centro della *S* (5ª del VII) col Centro della susseguente *T*, specialmente se la *S* trovisi nel grave.

Ecco ora alcuni esempî di collegamenti del ᵕVII colla *T*:

Esempio 187.



L'ultimo caso presenta l'assieme dei collegamenti tipici α.

Esempî di collegamento del ᵕVII colla *S*; col ᵕIII; col ᵕVI:

Esempio 188.

Come risulta da tutti questi esempî, anche ciascun suono del ᵕVII può venir raddoppiato o all'unissono o all'ottava, quando esso segua poi una linea risolutiva diversa da quella seguita dal suo raddoppio. Ed anche qui il suono che più si presta ad esser raddoppiato è la 5ª della *D* cioè la 3ª del ᵕVII perchè lo si può fare restando nelle forme tipiche di collegamento.

Il ᵕVII che, come vedemmo, è atto a rappresentare la C^7, può a sua volta essere rappresentato dal semplice Bicordo esprimente i gradi VII e IV (Si - Fa) al quale abbiamo già accennato; tale Bicordo infatti comprende in sè i due suoni caratteristici cioè il minimo numero di suoni necessarî e sufficienti a precisare le due Subordinate e quindi la *T*.

Esso conserva tutte le possibilità di collegamento che i suoi suoni posseggono quando fan parte della C^7 o del ᵕVII.

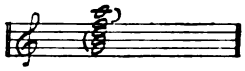
2° — *La Nona cadenzale* (C^9).

§ 88. — A. Una volta accettata la contemporaneità delle due Triadi Subordinate, era naturale non ci si arrestasse alla C^7 nella quale la Subordinata plagale (*S*) è rappresentata dal solo suo Centro, ma si allargasse tale rappresentanza, cominciando dall'aggiungervi la 3ª della S, 9ª rispetto alla *D*.

Digitized by Google

Se ne ebbe un amalgama formato dall'intera *D* e da 1ª e 3ª della *S*:

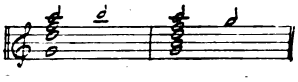
Esempio 189.



in esso, oltre a quelle proprie alla C^7, si riscontrano due nuove dissonanze acustiche e cioè una 9ª maggiore fra la 1ª e la 9ª (2ª magg. se ravvicinata, 7ª min. se doppiamente rivoltata), ed una 7ª min. fra la 3ª e la 9ª (2ª magg. se rivoltata).

La 9ª (La) non ha invero quella impossibilità di risolvere alla *D* che abbiamo riscontrata nella 7ª (Fa); quella 9ª (La) ci si è infatti già presentata come ritardo sulla *D* e nulla impedisce che anche qui (malgrado la presenza del Fa) possa comportarsi in tal maniera:

Esempio 190.



queste forme di eliminazione della 3ª della *S*, che dàn come risultato, di nuovo, la C^7 denominansi usualmente: *Risoluzioni melodiche della 9ª di Dominante.*

Ma poichè il La può altrettanto bene, come suono della Subordinata plagale *S*, portarsi cadenzalmente ad un suono della *T*, così la sua presenza non impedisce di applicare al nuovo amalgama la formula: $\frac{N}{N^2} > P$, considerandolo appunto come costituito da due Triadi negative (*D* e *S*) e uscendo quindi dalla sua polivocità (dotata così da opposizione virtuale) col procedere per flessione bilaterale verso la *T*.

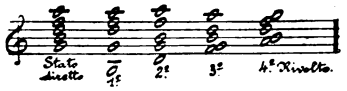
Appunto in base a questi fatti, il nuovo complesso di suoni fu riconosciuto dai teorici come un'entità caratteristica e fu qualificato *Accordo dissonante*, col nome Nona di Dominante; noi lo consideriamo come una seconda Varietà di Accordo cadenzale, lo denominiamo *Nona cadenzale* e gli attribuiamo la sigla C^9, ponendolo assieme alla C^7 nella categoria degli *Accordi dissonanti primari.*

Prima di vederne i possibili collegamenti, si noti come nella C^9 l'aumentata rappresentanza della *S* se da un lato aumenta (in confronto a quanto avviene nella C^7) il senso complessivo di doppia cadenza insito nella doppia flessione, d'altro lato questo stesso aumento va a detrimento della preminenza che nella C^7 era propria della cadenza autentica, dal che deriva nella C^9 una minor virtù conclusiva.

B. La C^9 è passibile di 4 Rivolti, come risulta dal seguente specchietto:

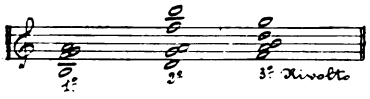
Digitized by Google

Esempio 191.



Si noti che mentre, in generale, i teorici (sempre desiderosi di evitare ogni durezza acustica) non ammettono il 4° rivolto nella sua integrità, ma soltanto se privo del Centro della *D*, i moderni compositori usano liberamente sia l'integrale 4° rivolto, quanto anche ogni disposizione dei suoni della C^9, persino ancorchè comporti sovrapposizione di due intervalli di 2ª; esempî:

Esempio 192.



Anche qui però trova giusta applicazione quanto si è detto al § 76 C, per cui si evita il risolvere poi l'intervallo di 2ª in unissono.

Anche per la C^9 (come per la C^7) lo stato diretto, il 1°, il 2° rivolto comportano la prevalenza della *D* rappresentata nel grave, mentre il 3° e il 4° rivolto comportano la prevalenza della *S*, specialmente ove inoltre si ommetta il Centro della *D*.

Infatti anche alla C^9 si possono applicare ommissioni ed anche raddoppî: di essi però (pure usandone sin d'ora) daremo la teoria soltanto più innanzi.

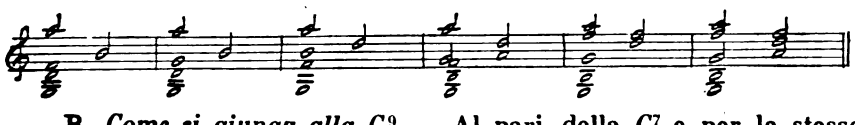
§ 89. — La C^9 nelle successioni.

A. Per il passaggio dall'uno all'altro suono della C^9 vale quanto si disse per la C^7 allo stesso riguardo; si avverta inoltre:

1) che uno di tali passaggi, e cioè quello dalla 9ª alla 3ª della C^9, costituisce una nuova forma di salto melodico, esprimente un intervallo di 7ª minore;

2ª che qualche volta la 9ª passa ad altro suono non contiguo senza che nel contempo altra voce giunga ad essa, per cui l'amalgama risultante non presenta più l'aspetto della C^9, bensì quello della C^7 o (più raramente) della semplice *D* (a ciò non si possono assimilare i 2 casi dell'es. 190, perchè in quelli la 9ª si elimina senza residui, risultato che qui in realtà non si ottiene); esempî:

Esempio 193.

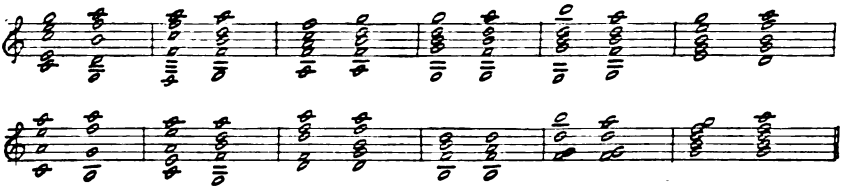


B. *Come si giunga alla* C^9. — Al pari della C^7 e per le stesse ragioni, anche la C^9 è libera da obbligo di preparazione; per vero qualche teorico richiede ancora che almeno nel 4° rivolto essa sia preparata, ma nella pratica ciò non è considerato necessario.

Digitized by Google

I seguenti esempî mostrano come si possa giungere alla C^9 dalla C^7 e da ogni Triade e Tricordo giusto o diminuito:

Esempio 194.



Questi casi comportano le istesse analisi date per i consimili casi riguardanti la C^7.

C. *Risoluzione della C^9 alla T* (risoluzione cadenzale). — Quanto abbiamo detto per la risoluzione della C^7 vale anche per quella della C^9: anche qui cioè la risoluzione tipica consiste nella flessione bilaterale verso la T con applicazione dei più diretti collegamenti tetracordali fra i singoli suoni della C^9 e i suoni della T.

Per la 9ª il collegamento più diretto, cioè tipo α, è quello che la porta, quale indicatrice del Tetracordo essenziale principale verso la sua iniziale (5ª della T).

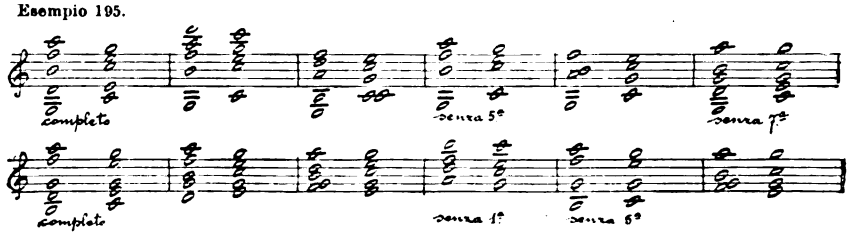
Gli altri suoni della C^9 hanno come collegamenti migliori quegli stessi che indicammo colla lettera α trattando della C^7; colle avvertenze seguenti:

1) quando la 9ª (in Do maggiore: La) scende alla 5ª della T (Sol), ad evitare le quinte parallele, la 5ª della C^9 (Re) se posta al di sotto della 9ª, non deve discendere al Centro della T (Do) ma salire alla 3ª (Mi);

2) la 1ª della C^9 (Sol) deve salire e non scendere alla T (Do) e la 3ª della C^9 (Si) non può scendere alla 5ª della T (Sol), quando si vogliano evitare le quinte o le ottave nascoste colla parte che nel contempo dalla 9ª (La) scenda alla 5ª della T (Sol).

Avremo così i seguenti casi tipici di risoluzione della C^9, nel suo caso diretto e nei suoi quattro rivolti:

Esempio 195.



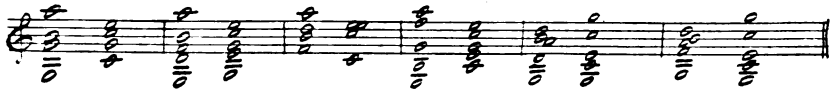
Alla 9ª della C^9 si possono applicare anche altri collegamenti, che pur non essendo tetracordalmente così perfetti come quello

Digitized by Google

tipo α, sono tuttavia guidati dalle attrazioni tetracordali, e cioè con esempî pratici (in Do maggiore):

β) il La può andare al Mi, questo essendo méta del Tetracordo incidentale principale di cui il La è iniziale; esempî:

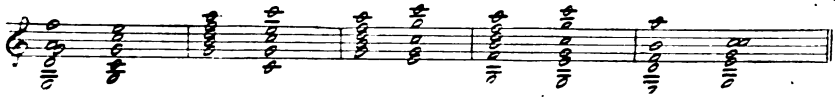
Esempio 196.



come risulta da tali esempî, ad evitare le ottave nascoste, il Fa (7ª della C^9) va al Sol, o al Do, oppure viene soppresso;

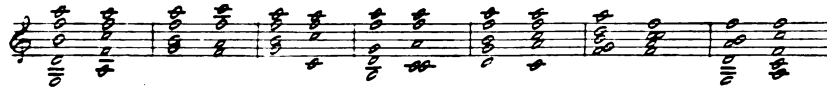
γ) il La, quale indicatrice del Tetracordo essenziale principale, passa (e ciò per intervallo di 3ª ascendente oppure, benchè di rado, di 6ª discendente) al Do, méta dello stesso Tetracordo; in ciò si ha l'impressione che un intermedio Si (sensibile di detto Tetracordo) sia sottinteso; nella C^9 in tal caso il Si o viene ommesso oppure viene poi collegato col Sol, 5ª della T; e la 1ª della C^9 (Sol) se va alla $\dot{T}$ (Do), vi arriva non ascendendo, ma discendendo per evitare le ottave nascoste; esempî:

Esempio 197.



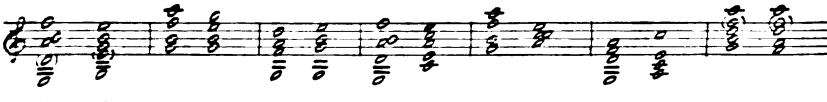
D. *Risoluzione della C^9 alla S* (risoluzione periferica). — Come dalla C^7 e per le stesse ragioni, anche dalla C^9 si può passare alla S; si tratta, in fondo, di risoluzione melodica (cioè quasi di ritardi) della D verso la S; e si contrappone alla risoluzione tipica alla T a quel modo che vedemmo per la C^7; esempî:

Esempio 198.



E. *Risoluzione della C^9 ad un Tricordo giusto.* — Al modo istesso che dalla C^7 e per le stesse considerazioni, si può muovere anche dalla C^9 ad uno qualsiasi dei Tricordi giusti; eccone esempî:

Esempio 199.



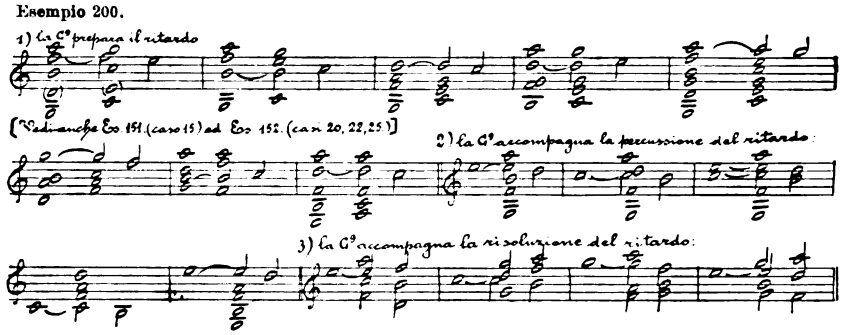
I casi 4, 5 e 6 ($C^9 \cdot {}^{\smile}VII$) ci si ripresenteranno di nuovo quando studieremo le forme miste di elementi maggiori e minori; il caso

Digitized by Google

ultimo, poichè (come vedremo) il ⁶II corrisponde ad un brano della C^9, esprime in sostanza un passaggio da una ad altra forma della C^9 istessa; con altre funzioni, questo caso lo ritroveremo tra le forme imitative.

§ **90.** — **La C^9 e i Ritardi.** — Alla stessa guisa che la C^7 e colle stesse giustificazioni, anche la C^9 si presta 1) a preparare, 2) ad accompagnare, 3) a risolvere i Ritardi, come risulta dai seguenti esempî:

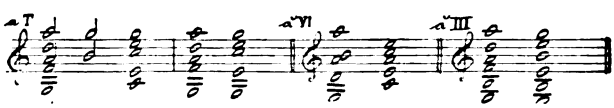
Esempio 200.



§ **91.** — **Raddoppî ed ommissioni di suoni nella C^9.**

A. *Raddoppi.* — Oltre alla possibilità (che permangono tali) di raddoppî dei suoni che formerebbero la C^7, la 9ª (La degli esempi) può pure venir raddoppiata purchè poi proceda, per moto contrario od obbliquo, a risoluzione diversa da quella del suo raddoppio, il quale può essere all'unissono oppure all'ottava; esempî:

Esempio 201.



B. *Ommissioni.* — Alla C^9 possono applicarsi quelle ommissioni che abbiamo vedute praticabili per la C^7; al riguardo si noti soltanto come l'ommissione della 5ª (Re, degli esempi) lasci la C^9 perfettamente equilibrata, rimanendo con ciò equabilmente rappresentate le due Subordinate (ciascuna con 1ª e 3ª) ed i due Tetracordi principali, essenziale e incidentale (ciascuno con iniziale e sensibile).

Inoltre, poichè nella C^9 la S è rappresentata non più soltanto dal suo Centro (Fa), ma anche dalla sua 3ª (La), tale Centro (corrispondente alla 7ª della C^9) può qui, a rigor di termini, venir ommesso; però l'amalgama che ne risulta manca di forza cadenzale: ed infatti, potendosi in esso (per l'assenza del Centro della S) anche sentire

Digitized by Google

l'una o l'altra delle Triadi che lo costituiscono (*S* e *D*) come positiva (con conseguente opposizione attuale verso di essa dell'altra Triade, a modo di Ritardo), rimane dubbia l'attribuzione del carattere negativo ad entrambe le Triadi e la conseguente opposizione virtuale verso l'assente *T*.

Gli amalgami che residuano: *a*) dall'ommissione del Centro della *D*; *b*) dall'ommissione del Centro e della 3ª della *D*, hanno speciale importanza e li analizzeremo ora a parte, qualificandoli come *Accordi dissonanti parziali*.

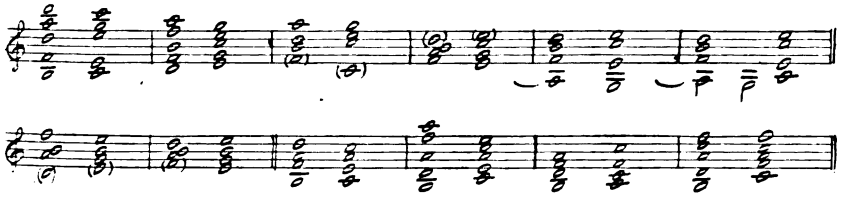
§ 92. — Accordi parziali ($-C^9$; $^{\smile}$II).

A. Ommettendo nella C^9 il Centro della *D*, residua un amalgama di 4 suoni formante una 7ª sul grado VII, al quale manterremo il nome usuale: *Settima di sensibile*, indicandolo colla sigla $-C^9$ (la lineetta indica la sottrazione del Centro della *D*). Esso ripete tutte le forme di collegamento proprie all'accordo totale C^9, rispetto appunto al quale esso è parziale; i suoi suoni si comportano come nel far parte della C^9; i suoi rapporti colle Triadi, coi Tricordi e coi Ritardi trovano perfetto riscontro nei similari rapporti della C^9.

La settima di sensibile ($-C^9$) viene considerata come un'entità a sè, soltanto per caratterizzarla e distinguerla in confronto ad una equisonante forma imitativa, che vedremo in seguito.

Ecco alcuni esempî caratteristici della sua risoluzione alla *T* (il primo dei quali presenta l'assieme dei collegamenti tipici *a*), nonchè alla *S*, al $^{\smile}$III, al $^{\smile}$VI:

Esempio 202.



Anche riguardo a raddoppî ed ommissioni di suoni (procedimenti dei quali abbiamo fatto uso anche in questi esempî) vale per la $-C^9$ (Settima di sensibile) quanto si è detto per la C^9, salvo che la 3ª della *D* qui, dove manca già il suo Centro, non si può ommettere senza mutar faccia all'accordo.

B. Ed infatti ommettendo nella C^9 il Centro ed anche la 3ª della *D* residua un amalgama di tre suoni che già conosciamo e cioè il $^{\smile}$II (formato appunto da 5ª della *D* e da Centro e 3ª della *S*). Lo consideriamo qui di nuovo, soltanto per far notare come esso non sia in realtà che un brano della C^9; alla quale origine esso non contraddice nei modi suoi di comportarsi che già abbiamo stu-

Digitized by Google

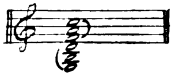
diati nel Capo riguardante i Tricordi giusti. L'importanza appunto che gli è propria quale Tricordo giusto ci induce a qualificarlo inoltre come *Accordo dissonante parziale*, ciò che definisce nel contempo la sua posizione rispetto all'accordo totale C^9 dal quale deriva.

Capo V. — GLI ACCORDI DISSONANTI *(Seguito)*.

La Undicesima cadenzale (C^{11}) *e la Undicesima globale* (G^{11}).

§ **93.** — **A.** In base alle ragioni per le quali si ammise che la 3ª della *S* potesse venire ad aggiungersi al Centro della stessa *S* nell'unione di questa alla *D*, per formare così un Accordo dissonante primario di 9ª, parrebbe giusto che anche la 5ª della *S* dovesse senz'altro poter essere aggiunta, nelle stesse condizioni, al suo Centro e alla sua 3ª, per modo da formare un amalgama contenente tutti i suoni sia della *D* che della *S*, equivalente quindi all'intero Binomio di Dominante:

Esempio 203.



Ed infatti se da un lato anche tale 5ª della *S* (11ª rispetto alla *D*) ha, al pari della 9ª della *D* (3ª della *S*), la possibilità di comportarsi come Ritardo sulla *D*, d'altro lato essa può, come suono della Subordinata plagale, portarsi cadenzalmente alla *T*; in altre parole: essa non impedisce di poter sentire l'intero amalgama come costituito da due Triadi negative (*D* e *S*) e di uscire quindi dalla sua polivocità (dotata così di opposizione virtuale) mediante flessione bilaterale verso la terza Triade *T* positiva.

Per contro, i teorici in generale osteggiano un tale completamento della rappresentanza della *S* nell'accordo dissonante tipico ed ammettono l'11ª della *D* soltanto come Ritardo (equivalente a quello di 4ª risolvente in 3ª).

Le ragioni di ciò devono ricercarsi nelle conseguenze dell'equisonanza esistente fra 5ª della *S* e Centro della *T*. È sempre possibile ed anzi, in certi casi (specialmente quando l'11ª della *D* sia nel grave), più spontaneo il sentire tale suono (Do degli esempi) come Centro della *T* anzichè come 5ª della *S*.

E, ciò avvenendo, anche la 1ª dell'amalgama (Sol), quando non trovisi nel grave, può essere sentita come 5ª della *T* anzichè come Centro della *D*; quando poi essa si trovi al di sopra dell'11ª (Do), la risultante 5ª (Do - Sol) ha tanto maggior facilità d'esser sentita nel suo assieme come Quinta tonale della Tonica.

Digitized by Google

Una volta riconosciuta dentro all'amalgama anche una rappresentanza della *T*, esso non si presenta più come un Binomio a opposizione virtuale, formato dalle due Triadi (in tal caso negative) *D* e *S*, ma come un Trinomio contenente le due Subordinate ed anche la Triade tonica, quindi come un'entità tutt'affatto diversa dalla C^7 e dalla C^9.

I teorici intravvidero questa peculiare doppia natura del nuovo amalgama; senza curarsi di definirla e stabilire la vera funzione tonale dell'amalgama stesso nell'uno e nell'altro suo aspetto, i più di essi si limitarono a decretarne l'ostracismo dal novero degli accordi.

In realtà l'aggiunta dell'11ª alla C^9 ci offre un complesso che può presentarsi come Binomio costituito dai soli suoni delle due Subordinate, negative, e comportarsi come la C^9 risolvendo alla *T* per doppio moto cadenzale; questa possibilità è di già sufficiente a considerarlo quale Accordo dissonante, e precisamente come forma *totale* dell'Accordo cadenzale. Sotto questo aspetto, lo denominiamo *Undicesima cadenzale*, colla sigla C^{11}.

D'altra parte lo stesso amalgama può anche prestarsi ad essere interpretato come Trinomio e ad assumere con ciò funzioni nuove (che analizzeremo appresso); esso rappresenterà allora un caso dell'unione delle due Subordinate e della *T*; l'amalgama esprimente tale unione prenderà il nome generico di *Accordo globale* oppure *La Globale* colla sigla *G*; lo speciale caso qui contemplato, quale varietà di esso, si dirà *Undicesima globale*, colla sigla G^{11}. Il fatto ch'esso così contiene anche la *T* ci porta ad includerlo in una Categoria differente da quella, cui appartengono la C^7 e la C^9; quella fu detta da noi degli Accordi dissonanti primarî; per contro, il nuovo amalgama quale G^{11}, sarà incluso (assieme ad altro similare amalgama, che studieremo in seguito, cioè la Tredicesima globale) in una nuova Categoria che diremo degli *Accordi dissonanti secondari*.

B. Riguardo al prevalere dell'uno piuttosto che dell'altro aspetto del nuovo accordo, si può dire in generale che:

1) l'interpretazione della 11ª (Do) quale Centro della *T* è facilitata quando per la sua posizione nell'amalgama essa non si presti a formare col Centro della *S* (Fa) la Quinta tonale di Semitonica;

2) l'interpretazione della 1ª (Sol) come 5ª della *T* è facilitata quando per la sua posizione nell'amalgama essa si presti a formare coll'11ª (Do) la Quinta tonale di Tonica.

Tutto ciò perchè (come sappiamo) un suono, il quale accompagni a distanza di 5ª un suono fisso (limite tetracordale), vien sempre facilmente sentito come formante timbro con quest'ultimo.

Se si tiene inoltre presente che (come pure vedemmo) un suono fisso, posto nella voce più grave di un amalgama, viene sempre

Digitized by Google

preferibilmente sentito come Centro triadico, si potrà con sicurezza rendersi ragione del prevalere del senso binomico oppure del senso trinomico, a seconda dei casi, nell'accordo che qui studiamo.

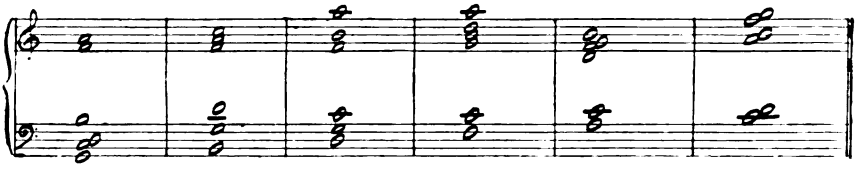
C. La Undicesima cadenzale o globale ha in sè, oltre a quelle che vedemmo proprie alla C^9, due nuove dissonanze acustiche e cioè una 7ª minore (2ª maggiore nel rivolto) fra la 5ª (Re) e l'11ª (Do), ed una 9ª minore (2ª minore se riavvicinata, 7ª maggiore se doppiamente rivoltata) fra la 3ª (Si) e l'11ª (Do).

Appunto ad evitare quest'ultima dura dissonanza acustica, i teorici consigliano di ommettere sempre nella D^{11} la 3ª; nella pratica non soltanto non è sempre necessario ommetterla, ma si dispone talora anche a distanza soltanto di 2ª minore dalla 11ª della D, come vedremo in prossimi esempî.

D. La Undicesima cadenzale o globale si presta a cinque rivolti; la maggiore o minore durezza di ciascun d'essi dipende naturalmente oltre che dalla personalità del suono più grave (la 3ª nel grave dà, ad esempio, il risultato più aspro perchè mette in evidenza l'intervallo suo di 9ª minore colla 11ª dell'accordo) anche dalla disposizione dei suoni superiori e dalla eventuale ommissione (di cui tratteremo poi) di alcuno di essi.

Ecco esempî di rivolti dell'accordo completo:

Esempio 204.



I moderni compositori usano liberamente tutti i rivolti della Undicesima con grande varietà di disposizione dei suoni superiori; lungi dall'allarmarsi per le possibili conseguenti dissonanze acustiche e sfuggirle, essi ne profittano per ricavarne tutto il possibile vantaggio coloristico ed emotivo.

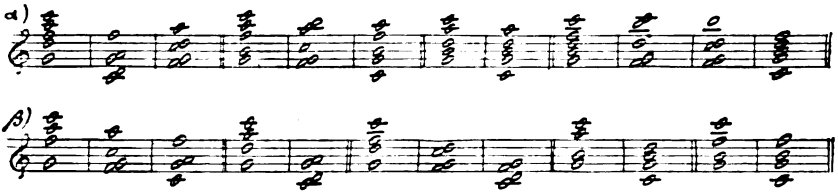
Lo Stato diretto, il 1°, il 2° rivolto comportano la prevalenza della *D*; il 3° e il 4° rivolto comportano la prevalenza della *S*; ciò per essere in quelli la *D*, in questi la *S* rappresentata nel grave. Nel 5° rivolto il fatto che il suono, il quale si presta a doppia interpretazione, si trovi nel grave, porta naturalmente ad attribuirgli la veste di Centro triadico ed a sentirlo quindi piuttosto quale Centro della *T* che quale 5ª della *S*.

§ 94. — Ommissioni di suoni nella Undicesima cadenzale o globale. — A. Sia per il numero maggiore di suoni che la costituiscono,

Digitized by Google

sia per le nuove e più dure dissonanze ch'essa comprende, la Undicesima si presenta ben più spesso che la C^9 incompleta. I seguenti esempî pratici indicano, in varie disposizioni, le forme che essa può presentare in seguito a possibili ommissioni e precisamente: α) di un solo suono; β) di due suoni; restando espresso in entrambi i casi il Centro della *D*, la cui esclusione dà luogo ad un accordo parziale del quale ci occuperemo a suo luogo:

Esempio 205.

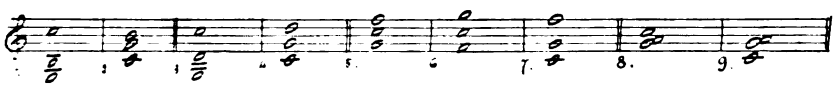


Si noti come col variare delle proporzioni reciproche nelle rappresentanze delle Triadi costitutive, concomitante al variare delle ommissioni, varia nella Undicesima cadenzale o globale anche la prevalenza rispettiva del senso plagale od autentico e il conseguente grado di virtù cadenzale.

Dopo quanto abbiamo già detto in precedenti similari occasioni, sarebbe superfluo il dilungarci su tale argomento; basterà l'accennare che il senso di cadenza autentica prevale sempre ove sia ommesso il Centro della *S* e sia presente il Centro della *D*.

B. L'ommissione di tre suoni (escluso il Centro della *D* ossia 1ª della C^{11} o G^{11}), fa residuare i seguenti amalgami, che però nella pratica si presentano piuttosto di raro:

Esempio 206.



Qui nei casi 2, 4, dove l'11ª, trovandosi nel grave, tende a prender veste di Centro della *T*, l'amalgama assume con ciò il valore del Binomio di Tonica, che così per la prima volta vediamo prender veste d'Accordo dissonante.

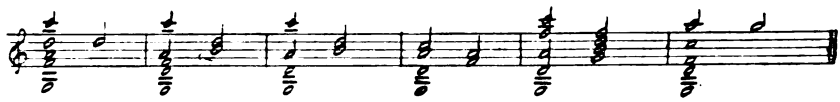
Si noti l'espressione di due semplici quinte tonali simultanee, tanto nel caso 4, come nel caso 6; nel primo di essi viene amplificato colla sola quinta ciascun limite del tetracordo principale; nel secondo, ciascun limite del tetracordo secondario.

§ **95.** — **La** C^{11} **oppure** G^{11} **nelle successioni.** — **A.** *Passaggio da uno ad altro suono dell'Accordo.* Oltre ai passaggi proprî alla C^7

Digitized by Google

e alla C^9, si hanno qui quelli includenti l'11ª (Do degli esempî) al qual proposito è da avvertire che, ove il passaggio dalla 11ª ad altro suono avvenga senza che nel contempo altra voce giunga ad essa, ne risulta un amalgama che non ha più l'aspetto di C^{11} o G^{11}, bensì quello di C^9 o C^7 o anche D; esempî:

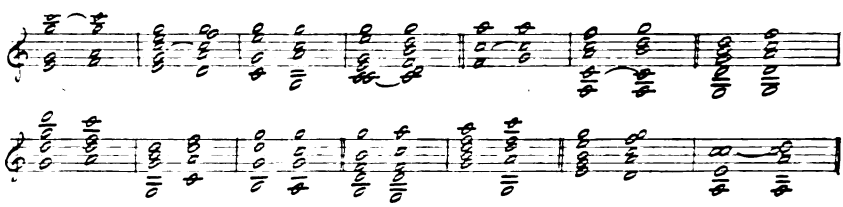
Esempio 207.



In quest'ultimo caso l'11ª perdura mentre la 9ª compie la sua risoluzione melodica.

B. *Come si giunga alla* C^{11} *o* G^{11}. Nella pratica tale Accordo non è soggetto ad alcun vero obbligo di preparazione; per la C^{11} (binomica) ciò si spiega allo stesso modo che abbiamo indicato per la C^7 e per la C^9; per la G^{11} (trinomica) è evidente che la natura positiva dell'11ª (centro della *T* in tal caso) risulta in via normale così chiaramente dalla struttura stessa dell'accordo, da rendere superflua ogni preparazione (la quale in ogni caso ad indicare la *T* positiva, dovrebbe applicarsi alle Triadi negative di *D* e di *S*). I seguenti esempî mostrano come si possa giungere alla C^{11} oppure G^{11} dalla C^7, dalla C^9 e da ogni Triade e Tricordo:

Esempio 208.



Come risulta da questi esempî, ove l'11ª non costituisca il prolungamento di un suono dell'amalgama precedente (Preparazione), si giunge ad essa: α) per moto tetracordale e cioè da sensibile a méta oppure da iniziale a méta; β) per passaggio dall'uno all'altro suono della *T* o della *S*.

C. *Risoluzioni melodiche della 11ª verso la D.* — Come già abbiamo accennato, nella C^{11} o G^{11} tanto la 9ª (La degli esempî), quanto l'11ª (Do) possono comportarsi come i similari ritardi sulla *D*; e ciò sia che l'11ª venga interpretata come 5ª della *S*, sia che venga interpretata come Centro della *T*.

I teorici più rigorosi, mentre ammettono sotto questa forma l'accordo di 11ª, richiedono che l'11ª sia preparata, riducendola così ad un puro e semplice Ritardo (di 11ª ossia di 4ª). Nella pratica,

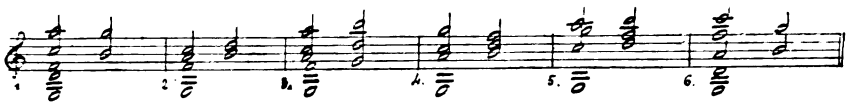
Digitized by Google

come dicemmo, la preparazione viene tralasciata; e della formula dei Ritardi altro non resta che la Percussione e la Risoluzione, la quale, quando sia presente nell'Accordo la 7ª (Fa), Centro della *S*, (che non può risolvere alla *D*) comporta come amalgama risolutivo una C^9 o una C^7.

Il collegarsi, per tal modo, della 11ª con un suono della *D* dicesi usualmente *Risoluzione melodica dell'11ª* e può concretarsi in due diverse, cioè:

α) tanto l'11ª quanto la 9ª si comportano simultaneamente come ritardi operando la cosidetta *risoluzione melodica* per cui ne risulta come secondo amalgama o la C^7 o la *D*; esempî:

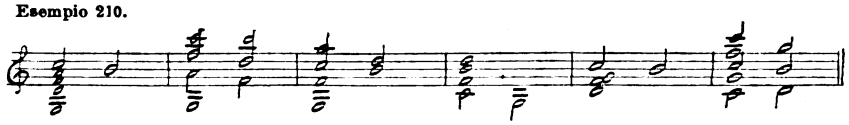
Esempio 209.



nel caso 2 il Do, che (seguendo l'indicazione del similare ritardo tipico) dovrebbe portarsi al Si, sale invece al Re; questo moto è giustificato sia dal fatto che contemporaneamente il La si porta al Si (risoluzione per sostituzione), sia dalla considerazione che l'assieme dei due consecutivi amalgami costituisce, in fondo, un passare da uno in altro suono dell'accordo dissonante della Dominante.

β) l'11ª compie da sola la sua *risoluzione melodica* mentre la 9ª rimane ferma o si porta ad altro suono dell'accordo non rispondente ad una di lei risoluzione melodica, oppure è assente:

Esempio 210.



Si noti come nella C^{11} o G^{11} la 3ª viene preferibilmente ommessa appunto nei casi nei quali l'11ª opera poi la risoluzione melodica; in tali casi infatti l'11ª (Do) è sentita quasi come Ritardo sulla *D*, comportante per sua normale risoluzione la 3ª della *D* (Si), e, al pari che nei Ritardi, anche qui si preferisce evitare la simultaneità del suono ritardante e di un suono equivalente a quello ritardato

D. *Risoluzione della C^{11} e G^{11} alla T.* — Come abbiamo già detto, l'Accordo di Undicesima si presta ad essere interpretato in due. maniere; vediamo ora il suo comportarsi nei due casi riguardo al risolvere alla Triade Tonica cioè riguardo alla risoluzione tipica:

1) nella veste di Binomio formato dalle due Subordinate e dotato di opposizione virtuale alla *T*, esso si comporta esattamente

Digitized by Google

come la C^9; ha quindi la sua risoluzione tipica nella flessione bilaterale dei suoi arti, entrambi negativi, verso l'attesa *T*;

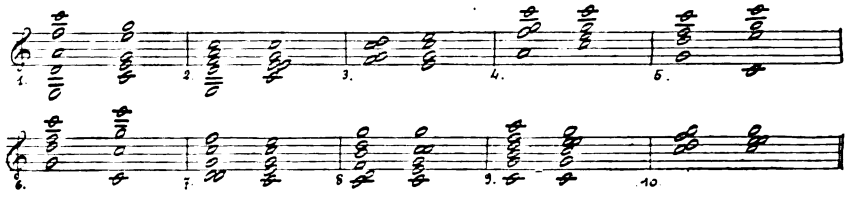
2) nella veste di Trinomio dotato di opposizione attuale alla *7* in esso rappresentata, l'Accordo si conforma a quei casi di Ritardi multipli nei quali dei suoni della *D* e della *S* ritardano sulla *T*, ed ha la sua risoluzione tipica nella flessione unilaterale del suo arto negativo, comprendente la *D* e la *S*, verso l'altro suo arto, ch'è positivo e comprende la *T*.

Come si vede, il risultato fonico è, in fondo, nei due casi il medesimo; soltanto l'intima essenza e quindi il valore estetico della successione mutano col contenuto che si viene ad attribuire all'Accordo di Undicesima. A questo proposito si può constatare che assai difficilmente esso Accordo si presenta in modo tale da imporre la prima interpretazione (binomica) escludendo in via assoluta la seconda interpretazione (trinomica), ed appunto dal dubbio che di conseguenza può sussistere, ne viene menomata nell'accordo quella virtù di pura doppia cadenza che è propria della flessione bilaterale della C^7 e della C^9; per contro, ove l'interpretazione trinomica si imponga (ciò che, come vedremo, è talora possibile), una conseguente subitanea e totale uscita dalla violenta opposizione attuale di entrambe le Subordinate contro la simultanea *T*, viene a produrre come un senso di liberazione, atto a far risplendere tanto più chiara la susseguente pura univocità della superstite *T*.

Un tale imporsi della interpretazione trinomica dell'Accordo di Undicesima, con conseguente senso di liberazione mediante risoluzione alla *T*, si avvera specialmente quando la posizione della *T* (Centro della Triade tonica) nella voce più grave conferisce meglio all'amalgama l'aspetto di Percussione di un Ritardo multiplo (di suoni della *D* e della *S*) sulla *T*, aspetto che viene ancor più avvalorato se l'Accordo di Undicesima cada su tempo forte, una tale posizione ritmica essendo specialmente atta a mettere in luce funzioni positive come quelle della *T* in questo caso.

Nei seguenti esempî, i casi 1, 2, 3, 4 si prestano preferibilmente alla interpretazione binomica dell'Accordo di Undicesima, i casi 7, 8, 9, 10 a quella trinomica:

Esempio 211.



Digitized by Google

Come risulta da questi esempî, l'11ª (Do) può portarsi ad uno qualsiasi dei suoni della *T*; si possono però indicare come tipiche le seguenti forme di collegamento:

1) quando l'11ª è considerata come 5ª della *S*, essa si porta preferibilmente alla 5ª della *T*, per salto tetracordale; reciprocamente un tale collegamento avvalora qnella interpretazione dell'11ª stessa;

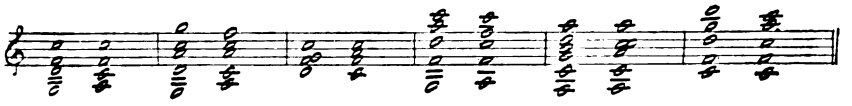
2) quando l'11ª è considerata come Centro della *T*, essa rimane preferibilmente ferma, prolungandosi nel susseguente amalgama (*T*).

Tutti gli altri suoni della C^{11} oppure G^{11} sono passibili di tutte le forme di collegamento praticabili e da noi vedute nella C^{9}.

E. *Risoluzione della* C^{11} *oppure* G^{11} *alla S.* — Oltre che alla *T*, l'Accordo di Undicesima può anche risolvere alla *S*. La risoluzione alla *T* è tipica in quanto che essa, mentre elimina le dissonanze armoniche contenute nell'Accordo, obbedisce alle tendenze caratteristiche di entrambe le Subordinate effettuando la doppia cadenza verso quella Triade che esse appunto indicano come Tonica. Per contro, la risoluzione alla *S* si limita ad eliminare le dissonanze armoniche contenute nell'Accordo. Essa si avvera come conseguenza di un considerare, nell'Accordo stesso, la *D* e la eventuale *T* quasi come Ritardi sulla *S*, per modo che esso viene in tal caso sentito come formato da un arto negativo, comprendente la *D* ed eventualmente la *T*, e da un arto positivo, comprendente la *S*, e si esce quindi dalla sua polivocità mediante la flessione unilaterale dell'arto negativo verso l'arto positivo.

Eccone alcuni esempî pratici:

Esempio 212.



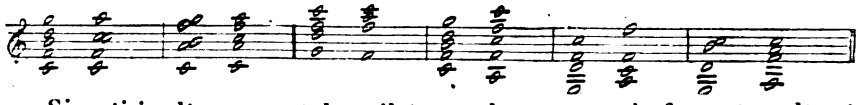
In molti casi benchè il 2° amalgama abbia, almeno fonicamente, l'aspetto della *S*, le caratteristiche della successione non corrispondono a quelle qui sopra esposte; ciò succede:

1) quando l'11ª si trovi nel grave e permanga come suono grave del 2° amalgama; in tal caso questo 2° amalgama tende a prendere il valore del binomio $\frac{S}{T}$ (cioè Binomio capovolto di Semitonica); vedi casi 1 e 2 del prossimo esempio;

2) quando il moto delle parti non è consono alle forme di collegamento dei Ritardi, per cui la successione prende il carattere di passaggio da uno ad altro brano della C^{11} oppure G^{11} mentre il 2° amalgama non cancella affatto l'impressione del 1°, casi 3, 4, 5:

Digitized by Google

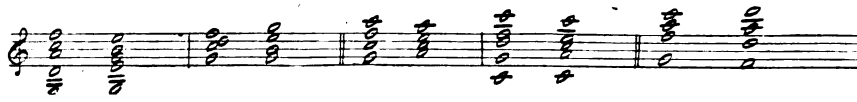
Esempio 213.



Si noti inoltre come talora il 1° amalgama appaia formato soltanto da *T* e *D*, cioè equivalente al Binomio di Tonica; in tale caso il passaggio alla *S* concreta una delle forme imitative della successione tipica *D* - *T*, che studieremo a suo tempo.

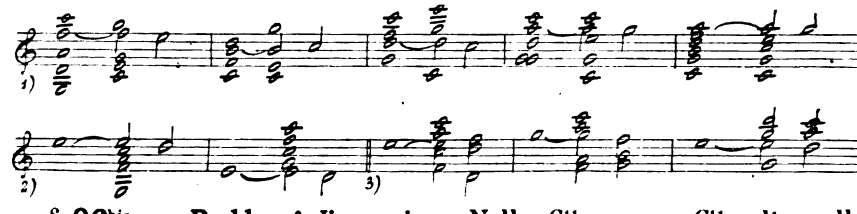
F. *Passaggio dalla C^{11} oppure G^{11} ad un Tricordo giusto.* — Al pari che dalla C^7 e dalla C^9 si può passare anche dalla C^{11} oppure G^{11} ad un Tricordo giusto; per la C^{11} (binomica) un tale passaggio si giustifica a quel modo stesso che per la C^7 o la C^9; per la G^{11} (trinomica) si giustifica come per i Ritardi multipli (vedi il § 82 *G.* 2.). Ecco esempî pratici di tali successioni:

Esempio 214.



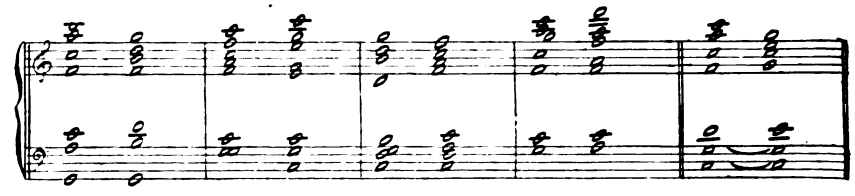
§ 96. — La C^{11} o G^{11} e i Ritardi. — Alla stessa guisa che la C^7 e la C^9 e colle istesse giustificazioni, anche la C^{11} o G^{11} si può presentare: 1) nella Preparazione; 2) nella Percussione; 3) nella Risoluzione dei Ritardi, come risulta dai seguenti esempî:

Esempio 215.



§ 96bis. — Raddoppî di suoni. — Nella C^{11} oppure G^{11}, oltre alla possibilità di raddoppiare ogni singolo suono che farebbe parte della C^9, si può raddoppiare all'unissono o all'8ª anche l'11ª purchè poi essa proceda per moto contrario od obliquo a suono diverso da quello a cui procede il suo raddoppio, oppure anche nel caso che 11ª e raddoppio stiano entrambi fermi prolungandosi nel successivo amalgama.

Esempio 216.



Digitized by Google

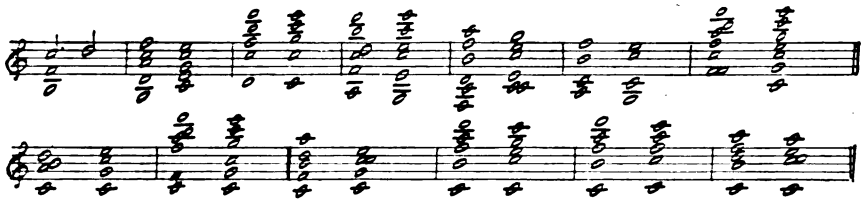
In questo ultimo caso è evidente la contemporaneità della 5ª della *S* (Do acuto) col Centro della *T* (Do grave).

§ 97. — Accordi parziali provenienti dall'Accordo di Undicesima. — **A.** Ommettendo in tale Accordo il Centro della *D* (ed eventuale 5ª della *T*) residua un amalgama di 5 suoni costituente una *Nona sul 7° grado*, che essendo in realtà un'11ª sulla sottintesa *D* verrà da noi indicata (a seconda della interpretazione binomica o trinomica) colla sigla $-C^{11}$ o $-G^{11}$ (in cui la lineetta segna che è sottratto il Centro della *D*) e colla qualifica di *Accordo parziale*. La sigla si leggerà: *Accordo parziale di 9ª sul 7° grado:* oppure: *Nona parziale sul 7° grado.*

La dura dissonanza acustica fra la 3ª della D e la 5ª della *S* ha per conseguenza che ben di raro, nella pratica, questi due suoni formano le due parti estreme di questo accordo parziale; questo si presenta invece preferibilmente in forma di un suo rivolto e specialmente di quel rivolto che comporta l'11ª della *D* (nona dell'Accordo parziale) nella voce più grave, nel qual caso l'Accordo viene sentito come trinomico (vedi i 4 ultimi casi del prossimo esempio).

I suoni dell'Accordo parziale si comportano, nelle risoluzioni, esattamente come quando fanno parte dell'accordo totale; e i rapporti della Nona parziale colle Triadi, coi Tricordi, coi Ritardi trovano esatto riscontro in quelli similari dell'Accordo totale. Esempî:

Esempio 217.



B. Ommettendo nell'Accordo di Undicesima il Centro e la 3ª della *D* (e l'eventuale 5ª della *T*) residua un amalgama di 4 suoni in forma di *Settima sul 2° grado*, che essendo in realtà un brano dell'Accordo di Undicesima verrà da noi indicato (a seconda della interpretazione binomica o trinomica) colla sigla $=C^{11}$ oppure colla sigla $=G^{11}$ (in cui le due lineette segnano che son sottratte la *D* e la sua 3ª) e qualificato come *Accordo parziale*. La sigla si leggerà: *Accordo parziale di 7ª sul II grado*, o più semplicemente: *Settima parziale sul II grado.*

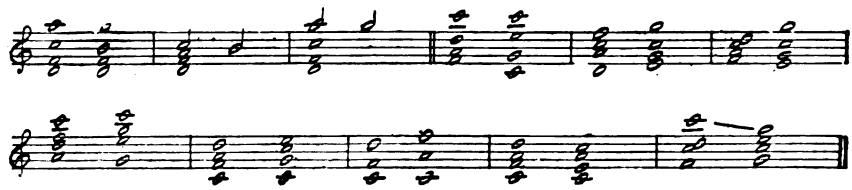
Questo è forse il più usato fra gli Accordi parziali tutti, ciò che, in parte, dipende dal fatto ch'esso è libero dalle più dure dissonanze acustiche contenute nella C^{11} (9ª maggiore, 9ª minore). L'assoluta

Digitized by Google

preponderanza della *S* gli dà un senso plagale ben spiccato, che vien reso anche più evidente quando il Centro della *S* si presenti nel grave e specialmente quando poi esso proceda per salto tetracordale alla Ṫ.

Al pari dell'Accordo totale di Undicesima questo suo Accordo parziale può essere sentito ora come binomico, ora come trinomico; in entrambi i casi i suoi suoni si comportano come nel far parte dell'Accordo totale e i suoi rapporti colle Triadi, coi Tricordi, coi Ritardi ripetono quelli similari dello stesso Accordo totale. Eccone alcuni esempî:

Esempio 218.



I teorici del passato molto discussero riguardo alla natura di questo assieme di suoni; qui noi lo vediamo sotto uno dei suoi aspetti cioè quello tipico, nel quale il Centro della *S*, la 5ª della *D* e l'eventuale Centro della *T* conservano inalterate le loro rispettive funzioni; vedremo avvenire altrimenti nella forma imitativa, che analizzeremo a suo luogo (Vedi § 108).

Ciascuno dei due Accordi parziali accolti in questo paragrafo (cioè la Nona sul 7° grado e la Settima sul 2°) viene considerato come un'entità a sè, appunto per distinguerlo da una equisonante forma imitativa che avrà posto in altro capitolo.

Capo VI. — GLI ACCORDI DISSONANTI (*Seguito*).

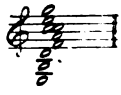
I. — *La Tredicesima globale* (G^{13}).

§ **98.** — **A.** Accettata, come abbiamo constatato, la G^{11} (trinomica) vale a dirè la partecipazione del Centro e talora anche della 5ª della *T* a formare, assieme alle due Subordinate, un tutto coi caratteri di Accordo dissonante, era naturale si giungesse poi a completare in esso la rappresentanza della *T* coll'aggiungere il suono ancora mancante della *T* cioè la sua 3ª. — Dato che il nuovo suono (Mi degli esempî) ammette una sola interpretazione, potendo esser sentito soltanto e sempre come 3ª della *T*, la sua presenza nel nuovo amalgama ha per conseguenza che questo viene per necessità sentito

Digitized by Google

sempre come conglobante la *T* e come dotato quindi normalmente di opposizione attuale alla stessa *T*. Perciò la possibilità di doppia interpretazione (binomica o trinomica) da noi riscontrata nell'Accordo di Undicesima non ha qui luogo; qui siamo senz'altro in presenza del Trinomio, che appunto così prende posto, nella sua forma completa ed indipendente di Accordo, dentro al vivente ambito tonale.

Esempio 219.



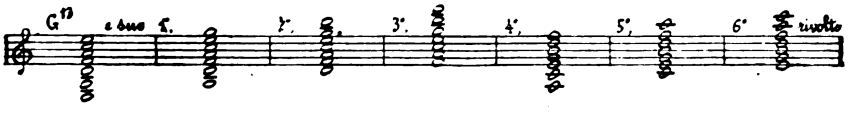
Nel suo aspetto integrale esso è in realtà delimitato da una 15ª della *D*; ma considerando (per seguire l'usanza dei teorici) la 15ª, Sol, come già inclusa ed espressa nella 1ª, che è pure Sol, potremo denominarlo: *Tredicesima globale* (la 13ª è rappresentata dal Mi, 3ª della *T*) e assegnargli la sigla G^{13}; esso rappresenta la forma totale dell'Accordo globale e rientra quindi (come la varietà G^{11}) nella Categoria *Accordi dissonanti secondarî*.

B. La G^{13} ha in sè (oltre a quelle proprie alla G^{11}) due nuove dissonanze acustiche e cioè una 9ª maggiore (2ª maggiore se ravvicinata, 7ª minore se doppiamente rivoltata) fra la sua 13ª (Mi) e la sua 5ª (Re); ed una 7ª maggiore (2ª minore nel rivolto) fra la sua 13ª (Mi) e la sua 7ª (Fa).

Anche queste nuove dissonanze acustiche (come quelle già proprie alla G^{11}) offrono ai moderni compositori modo ed occasione per nuovi effetti, mentre invece i teorici preferiscono evitarle o almeno circondarle di attenuanti preparazioni e risoluzioni, che tolgono all'amalgama il carattere di Accordo dissonante per dargli quello di Percussione di Ritardo.

C. Sia riguardo alle varie formazioni che riguardo alle molteplici possibili disposizioni dei suoni superiori, si può ripetere per la G^{13} quanto già si disse per la G^{11}; ogni possibile combinazione è — in linea generale — accetta alla moderna pratica, che dagli urti anche i più duri di suoni cerca ricavare nuovi elementi espressivi e coloristici.

Esempio 220.



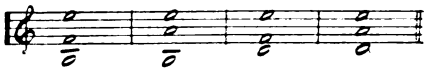
§ 99. — Ommissioni di suoni nella G^{13}. — A. Sia per l'abbondante numero di suoni che costituiscono la G^{13}, sia per le numerose

Digitized by Google

dissonanze acustiche alle quali essi danno origine, è raro vedere questo Accordo dissonante impiegato nella sua interezza.

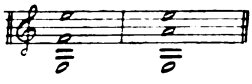
In realtà per rappresentare in modo indubbio il Trinomio sono sufficienti tre suoni, purchè ciascuno di essi sia dotato di rappresentanza univoca di una Triade; ciò equivale a dire che la G^{13} può bene esprimersi con uno dei seguenti Tricordi:

Esempio 221.



Pel fatto che un limite tetracordale posto nel grave è sempre sentito preferibilmente come Centro Triadico, a quei quattro Tricordi si possono aggiungere anche i seguenti:

Esempio 222.



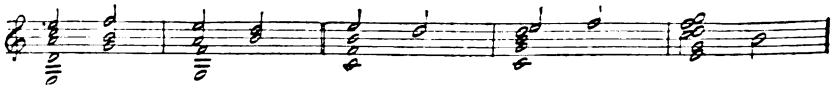
La scelta di altri suoni da aggiungere ad uno di tali Tricordi, senza arrivare alla forma completa, è collegata:

α) all'avverarsi o meno della preponderanza di una Triade;

β) all'aumento del numero delle dissonanze acustiche dell'assieme.

In generale si può dire che quando la 11ª, la 13ª operano poi l'una o l'altra delle loro risoluzioni melodiche, e quando la 9ª risolve melodicamente alla 3ª della D, si tende ad ommettere nella G^{13} i suoni equisonanti a quelli di risoluzione:

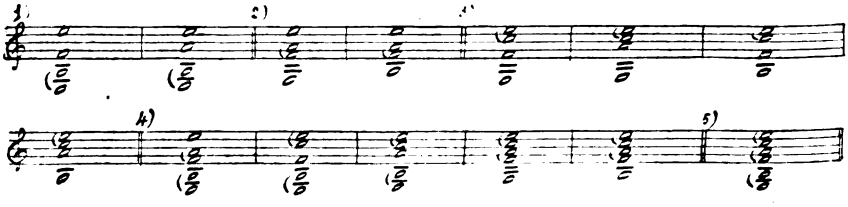
Esempio 223.



Ed ecco esempî di forme incomplete nelle quali:

1) è preponderante la D;
2) è preponderante la S;
3) è preponderante la T;
4) due Triadi sono preponderanti in confronto alla terza;
5) vi è equilibrio fra le rappresentanze delle Triadi:

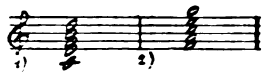
Esempio 224.



Digitized by Google

B. Ommettendo i suoni a rappresentanza univoca della *S* oppure della *D*, residuano dalla G^{13} i seguenti due amalgami:

Esempio 225.



Nel 1° di essi se si accetta il suono Do come Centro della *T*, escludendo invece il possibile suo significato di 5ª della *S* (conviene meglio a ciò ch'esso trovisi nel grave), abbiamo il Binomio di Tonica.

Nel 2° amalgama se si accetta il suono Sol come 5ª della *T*, escludendo il possibile suo significato di Centro della *D* (conviene a ciò ch'esso non trovisi nel grave), abbiamo il Binomio di Semitonica.

Questi due amalgami si trovano — sotto un certo aspetto — in situazione analoga a quella dell'Accordo di Undicesima; infatti i suoni che li compongono hanno la possibilità di rappresentare tanto un dato Binomio, quanto il Trinomio; colla differenza però che la C^{11} (binomica) è normalmente dotata di opposizione virtuale alla *T* assente, mentre ciascuno di questi due amalgami, per la sua stessa origine, è evidentemente dotato in via normale di opposizione attuale alla *T* ch'esso contiene; in altre parole: la forma binomica dell'Accordo di Undicesima residua dall'abbandono di tutta la parte positiva della sua forma trinomica tipica; le due forme binomiche estratte dalla G^{13}, qui contemplate, residuano dall'abbandono di sola una porzione della parte negativa della forma trinomica cioè della G^{13} completa. — Di questi due amalgami, che nella forma binomica hanno importanza speciale, tratteremo di nuovo quando verremo a parlare degli accordi derivati dalla G^{13}, fra i quali essi troveranno posto.

§ **100. — La G^{13} nelle successioni. — A.** *Passaggio da suono a suono della G^{13}.* — Oltre ai passaggi proprî alla G^{11}, che già abbiamo esaminati, si hanno qui quelli includenti la 13ª (Mi degli esempî); al quale proposito si noti:

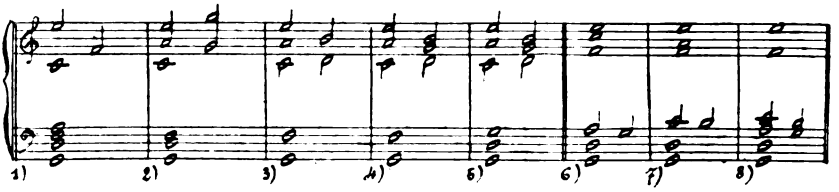
1) che uno di tali passaggi cioè quello discendente dalla 13ª (Mi) alla 7ª (Fa), per intervallo di 7ª maggiore, costituisce un nuovo salto melodico;

2) che talora la 13ª passa ad altro suono senza che nel contempo altra voce giunga ad essa, per cui l'amalgama risultante dal passaggio presenta l'aspetto di uno degli accordi: G^{11}, C^{9}, C^{7} oppure (più di rado) della *D*; (esempio 226, casi 1-5);

3) che mentre la 13ª perdura, la 9ª o la 11ª o tutte due possono eseguire la rispettiva risoluzione melodica (casi 6, 7, 8).

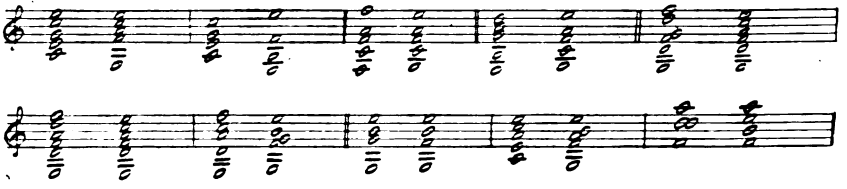
Digitized by Google

Esempio 226.



B. *Come si giunga alla* G^{13}. — Come la G^{11} e per le stesse ragioni, anche la G^{13} è, nella pratica, libera da obbligo di preparazione. I seguenti esempî mostrano come si possa giungere alla G^{13} da altro Accordo dissonante, da ogni Triade, da ogni Tricordo giusto:

Esempio 227.



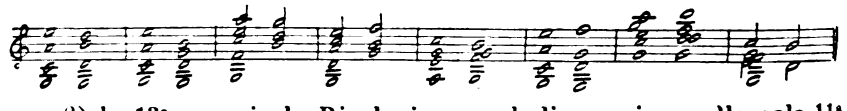
C. *Risoluzioni melodiche della* G^{13}. — Oltre alla 9ª ed alla 11ª, anche la 13ª può comportarsi qui come ritardo sulla *D*; essa ha inoltre la possibilità di comportarsi come ritardo sulla *S*. L'accordo di 13ª di Dominante è ammesso dai teorici più rigorosi, soltanto in queste forme e purchè la 13ª sia preparata: con che si ricade nel puro caso di Ritardo.

Nella pratica la preparazione viene tralasciata e della formula dei Ritardi non resta che la Percussione e la Risoluzione, che prende qui il nome di *Risoluzione melodica*.

Quattro differenti casi si possono avverare e cioè:

α) la 13ª compie la Risoluzione melodica simultaneamente che la 9ª e l'11ª, per cui ne risulta come 2º amalgama la C^7 o la *D*:

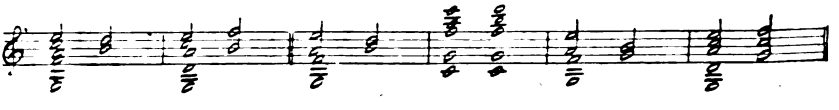
Esempio 228.



β) la 13ª compie la Risoluzione melodica assieme alla sola 11ª oppure:

γ) assieme alla sola 9ª:

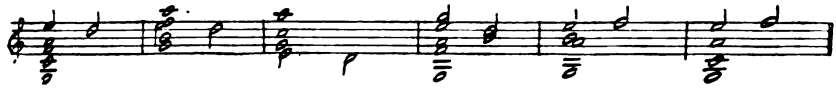
Esempio 229.



Digitized by Google

δ) la 13ª compie la Risoluzione melodica da sola e indipendentemente dalla 9ª e dalla 11ª:

Esempio 230.



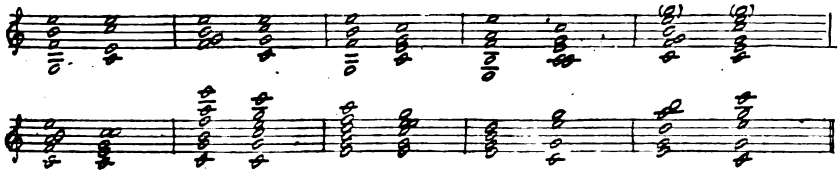
Si noti come, ad evitare 5ª parallele, quando 13ª e 9ª risolvono melodicamente nello stesso tempo, ciò non possa concretarsi nel simultaneo collegamento della 9ª col Centro e della 13ª colla 5ª della *D*. Si noti ancora come non potendosi risolvere il Fa (cioè la 7ª) alla *D*, si abbia sempre il senso della sua presenza anche quando si arrivi alla *D* da una forma della G^{13} che contenga la sola 3ª della *S* cioè il La, 9ª della *D*.

D. *Risoluzione della* G^{13} *alla T.* — Quanto abbiamo detto riguardo alle risoluzioni della G^{11} (trinomica), si applica ovviamente anche alla G^{13} che, come quella, contiene le due Subordinate e la *T*, ed è quindi normalmente dotata di opposizione attuale alla *T* stessa. Si avrà di conseguenza la risoluzione tipica della G^{13} nella flessione cadenzale interna del suo arto negativo (comprendente la *D* e la *S*) verso l'arto positivo (formato dalla *T*).

Nell'eseguire tale flessione, i suoni della *D* e della *S* potranno realizzare tutte quelle forme di collegamento con suoni della *T*, che abbiamo analizzate a proposito della C^7, della C^9, della C^{11}.

Nel contempo i suoni della *T* potranno o rimaner fermi o scambiarsi fra loro. Esempî:

Esempio 231.



I casi i quali recano l'11ª o la 13ª nel grave ricordano in modo speciale la Percussione e Risoluzione di Ritardo multiplo sulla *T*.

Si noti il valore conclusivo dato dal collegamento Mi - Do (cioè 13ª di *D* - Centro della *T*) che trae la sua forza dall'essere espressione di corrente triadica attiva.

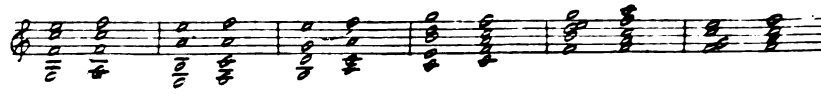
E. *Risoluzione della* G^{13} *alla S.* — Poichè tanto i suoni della *D* quanto quelli della *T* hanno buon collegamento coi suoni della *S*, così la G^{13} può anche risolvere alla *S* senza difficoltà. Una tale successione presuppone un sentire nella G^{13} la *D* e la *T* come negative

Digitized by Google

e la *S* come positiva, quindi una opposizione attuale verso la *S* con conseguente flessione dell'arto negativo (comprendente la *D* e la *T*) verso la *S* stessa.

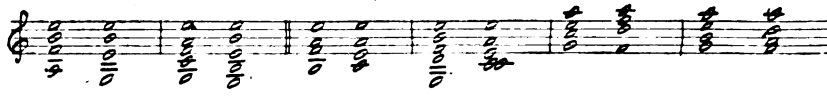
Si avvera anche qui quanto constatammo pel passaggio dalla G^{11} alla *S*, e cioè che, mentre la risoluzione della G^{13} alla *T* (che, appunto per questo, è la risoluzione tipica) non solo elimina le dissonanze armoniche ma esaurisce anche il compito delle Subordinate effettuando la doppia Cadenza verso la *T*, per contro la risoluzione alla *S* si limita alla eliminazione delle dissonanze armoniche, lasciando superstite una Subordinata. Eccone alcuni esempî:

Esempio 232.



F. *Passaggio dalla* G^{13} *ad un Tricordo.* — I Tricordi giusti essendo equisonanti a brani della G^{13}, il giungere da questa ad uno di essi equivale a un passare da una forma all'altra della G^{13} stessa. Esempî:

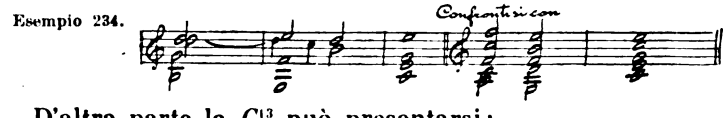
Esempio 233.



§ **101. — La** G^{13} **e i Ritardi.** — Poichè la G^{13} contiene in sè tutti i suoni di tutte e tre le Triadi, essa — a rigor di termini — non può comparire (dentro all'ambito diatonico) nella Percussione di un Ritardo, in quanto che il suono costituente Ritardo non potrebbe essere che equisonante ad uno dei suoni costitutivi della stessa G^{13}.

Però il fatto che tale suono sia preparato e non cada su tempo debole, e che l'equisonante suono della G^{13} sia omesso, può, sino ad un certo punto, permettere al primo di conservare la caratteristica di Ritardo:

Esempio 234.

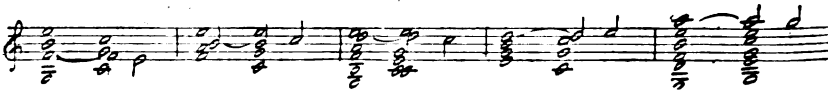


D'altra parte la G^{13} può presentarsi:

1) nella Preparazione;

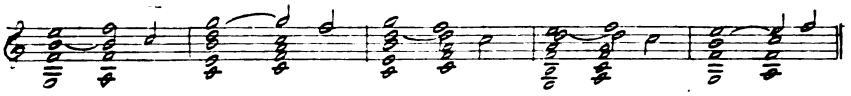
2) nella Risoluzione dei Ritardi e ciò alla stessa guisa e colle stesse giustificazioni che la G^{11}:

Esempio 235.

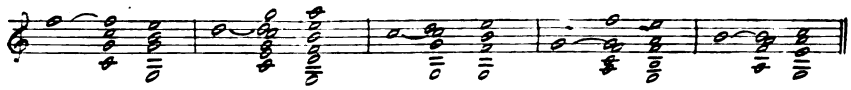


Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 235.

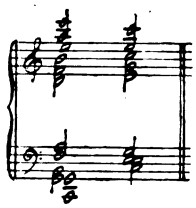


Esempio 236.



§ **101** bis. — **Raddoppî di suoni nella** G^{13}. — Oltre ai raddoppî già indicati per la G^{11}, nella G^{13} vi è la possibilità di raddoppiare, all'unissono oppure all'8ª, la 13ª purchè essa poi, se muove, proceda per moto contrario od obliquo a suono diverso da quello al quale procede il suo raddoppio. Ecco un esempio:

Esempio 237.



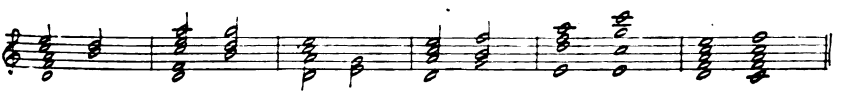
nel quale sono compresi quasi tutti i raddoppî praticabili, usando qualche 8ª nascosta (non però delle proibite), ciò che è assolutamente ammesso dato il gran numero di voci.

§ **102**. — **Accordo parziale proveniente dalla** G^{13}. — Omettendo la 1ª e la 3ª della *D* nella G^{13}, residua un amalgama di 5 suoni, costituente una 9ª sul II grado, che indicheremo colla sigla $=G^{13}$ (in cui le 2 lineette segnano la sottrazione della 1ª e 3ª della *D*) e qualificheremo *Accordo parziale* per distinguerlo da un'equisonante forma imitativa.

La sigla $=G^{13}$ si leggerà: *Accordo parziale di 9ª sul II grado*, oppure: *Nona parziale sul II grado.*

I suoni della $=G^{13}$ si comportano al modo stesso che nel far parte dell'Accordo totale. Eccone esempi:

Esempio 238.



II. — ***Accordi derivati*** (A^9, P^9; A^7, P^7).

§ **103**. — **A.** Come abbiamo già accennato (vedi § 99, B), omettendo o i suoni della *S* o quelli della *D* residuano dall'Accordo

Digitized by Google

globale due amalgami, ciascuno formato da 5 suoni rappresentanti due Triadi; passiamo ora ad analizzarli.

α) Sottraendo i suoni della *S* dalla G^{13} residua un amalgama equivalente al Binomio di Tonica perchè formato da *T* e *D*; appunto tali Triadi essendo quelle che concretano la Cadenza autentica, noi qualificheremo l'amalgama residuale in questione come:

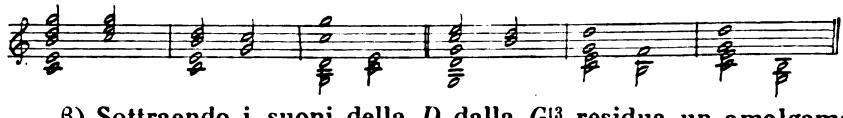
Accordo autentico oppure *L'autentica*, mentre lo indicheremo colla sigla *A*.

Lo Stato diretto comporta l'ordine, dal grave, *TD* e quindi, nell'Accordo totale, i limiti estremi a distanza di 9ª; potremo quindi individuare questa forma totale colla sigla A^9 (leggi: *Nona autentica*).

I suoni di questo Accordo si comportano come nel formar parte della G^{13}. Si noti però che, mentre dalla G^{13} si ha anche un passaggio alla *S*, interpretato (come vedemmo) quale risoluzione di Ritardo multiplo sulla *S* presente nella G^{13}, qui dalla A^9 (che non comprende suoni della *S*) un tale passaggio così interpretato non può aver luogo; esso ci si presenterà invece a suo tempo tra le forme imitative.

Ecco ora esempî di collegamenti della A^9:

Esempio 239.



β) Sottraendo i suoni della *D* dalla G^{13} residua un amalgama equivalente al Binomio di Semitonica, perchè formato da *S* e *T*; appunto tali Triadi essendo quelle che concretano la Cadenza plagale, noi qualificheremo l'amalgama residuale in questione come:

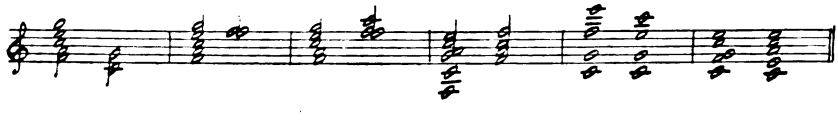
Accordo plagale oppure *La plagale*, mentre lo indicheremo colla sigla *P*.

Lo Stato diretto comporta l'ordine, dal grave, *S T* e quindi, nell'Accordo totale, i limiti estremi a distanza di 9ª; potremo quindi individuare questa forma totale colla sigla P^9 (leggi: *Nona plagale*).

I suoi suoni si comportano come nel far parte dell'Accordo totale. Si noti però che la P^9 non comprendendo la *D* essa non comporta il passaggio alla *D* interpretato come risoluzione di Ritardo multiplo sulla *D* (cosa possibile invece per l'omofono brano di G^{13} in cui sia espresso il Centro della *D*).

Ecco alcuni esempî di collegamenti della P^9:

Esempio 240.



Digitized by Google

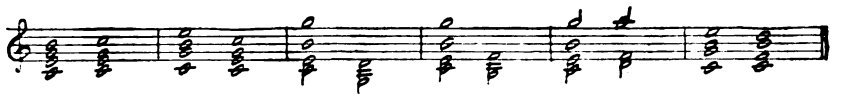
Come da ogni brano dell'Accordo globale, così anche dalla A^9 o dalla P^9 si può passare ad ogni altra forma dell'Accordo globale stesso.

B. α) Il Binomio di Tonica può essere rappresentato dalla *T* e da Centro e 3ª della *D*, il quale complesso viene a formare un amalgama di quattro suoni costituente una 7ª sulla *T*, che, quale varietà dell'Accordo autentico, indicheremo colla sigla A^7 (leggi: *Settima autentica*).

I suoni suoi si comportano come nel far parte dell'Accordo globale, salvo anche qui il passaggio alla *S*, che si presenterà invece nelle equisonanti forme imitative.

Esempî di collegamenti della A^7:

Esempio 241.

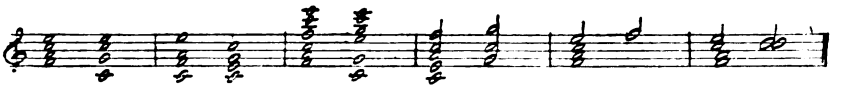


β) Il Binomio di Semitonica può essere rappresentato dalla *S* e da 1ª e 3ª della *T*, il qual complesso viene a formare un amalgama di quattro suoni, costituente una 7ª sulla *S*, che, quale varietà dell'Accordo plagale, indicheremo colla sigla P^7 (leggi: *Settima plagale*).

I suoni suoi si comportano come nel far parte dell'Accordo globale, salvo anche qui il passaggio alla *D*, che si presenterà invece nelle equisonanti forme imitative.

Esempî di collegamenti della P^7:

Esempio 242.



Gli Accordi contemplati in questo paragrafo e cioè: A^9, P^9; A^7, P^7, se hanno una caratteristica comune agli Accordi parziali, cioè che i loro suoni si comportano come nel far parte di un Accordo totale, d'altro lato, perchè ciascun d'essi esprime mediante due Centri triadici e in guisa indipendente un Binomio, vogliamo distinguerli dagli Accordi parziali (che, se binomici, esprimono sempre un solo Centro triadico) denominandoli *Accordi derivati*.

Si noti ancor una volta che, mentre gli Accordi dissonanti primarî esprimono il Binomio di Dominante e gli Accordi dissonanti secondarî esprimono il Trinomio, questi Accordi derivati esprimono rispettivamente il Binomio di Tonica e il Binomio di Semitonica dando a loro una vita tonale.

Digitized by Google

C. α) Nella *A*, la *D* può essere rappresentata anche soltanto dal suo Centro, purchè questo sia chiaramente riconoscibile come tale, ciò che avverasi quando esso si trovi nel grave. Esempio:

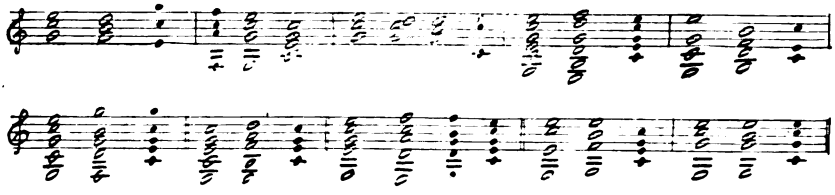
Esempio 243.

Qui nel 2° amalgama di ciascun caso, sono contenuti evidentemente il Centro della *D* (Sol grave) e la completa *T*, vale a dire il Binomio di Tonica (capovolto); esso amalgama è quindi senz'altro un brano della *A* (in 2° rivolto), cioè un amalgama polivoco; ed è questa la ragione per cui i teorici sentirono in lui qualche cosa di diverso dall'Accordo consonante (Triade); essi credettero di individuare questo qualche cosa di diverso nell'intervallo acustico di 4ª intercorrente fra i due suoni *sol* (centro di *D*) e *do* (centro di *T*) che affermarono essere in questo caso tanto dissonante da necessitare la preparazione.

Ora, ciò che vi è fra quei due suoni è in realtà non già la dissonanza acustica, bensì la dissonanza armonica, dovuta al fatto che essi risultano Centri di due diverse Triadi.

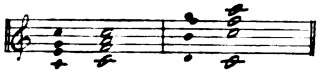
L'assieme formato dal Centro della *D* e da suoni della *T* (quest'ultima può esser rappresentata anche dalla sola 1ª o dalla sola 3ª) esprime una polivocità dalla quale si tende ad uscire per quelle istesse vie, che vedemmo segnate alla *A*. Esempî dei più usuali collegamenti:

Esempio 244.



β) Considerazioni simili valgono per la *P*, nella quale la *T* può essere rappresentata dal solo suo Centro, purchè trovisi confermato tale dalla sua posizione nel grave, e la *S* può essere rappresentata dal solo suo Centro o dalla sola 3ª:

Esempio 245.

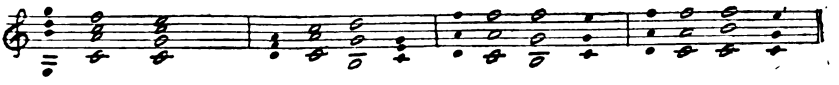


Qui il 2° amalgama, di ciascun caso, è senz'altro un brano della *P* (in 2° rivolto); esso infatti contiene il Centro della *T* (Do grave) e suoni della *S* ed esprime con ciò il Binomio di Semitonica (capo-

Digitized by Google

volto), cioè una polivocità dalla quale si tende ad uscire per le stesse vie segnate alla P^9. Eccone pratici esempî:

Esempio 246.



III. -- ***Accordi parziali provenienti dagli Accordi derivati.***
($-A^9$; $-P^9$; $\smile$III ovvero $\smile A$; $\smile$VI ovvero $\smile P$).

§ **103 bis**. — **A.** Ommettendo nella A^9 il Centro della T e nella P^9 il Centro della S, residuano due amalgami di 4 suoni, che qualificheremo Accordi parziali, costituenti rispettivamente:

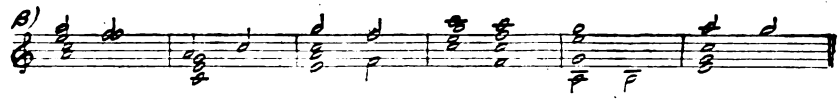
α) una 7ª sul grado III, che indicheremo colla sigla $-A^9$ (leggi: *Settima parziale autentica*);

β) una 7ª sul grado VI, che indicheremo colla sigla $-P^9$ (leggi: *Settima parziale plagale*).

I suoni di ciascuno di questi Accordi parziali si comportano come nel far parte del rispettivo Accordo derivato totale. Esempî:

Esempio 247.

Esempio 248.



B. α) Dall'Accordo di 7ª autentica (A^7), per omissione del Centro della T, residua quell'amalgama di 3 suoni che già conosciamo come Tricordo giusto sul grado III ($\smile$III); da questa constatazione, una anche più chiara luce viene a delineare la fisonomia di tale amalgama che, per la sua speciale già constatata importanza, potremo anche indicare come Accordo parziale proveniente dalla A^7 e (con espressione comprensiva) come *Tricordo autentico*, colla sigla $\smile A$: anche in esso infatti sono rappresentate le due Triadi (T e D) che concretano la Cadenza autentica.

β) Similmente l'amalgama di 3 suoni, che residua ommettendo dalla P^7 il Centro della S, ci è già noto come Tricordo giusto sul VI grado ($\smile$VI); ma potremo anche indicarlo, per la sua importanza appunto, come Accordo parziale proveniente dalla P^7 e (con espressione comprensiva) come *Tricordo plagale*, colla sigla $\smile P$: infatti

Digitized by Google

anche in esso si trovano rappresentate le due Triadi (S e T) che concretano la Cadenza plagale.

I suoni di ciascun Tricordo considerato quale Accordo parziale si muovono come nel far parte del rispettivo Accordo totale, ripetendo successioni da noi già studiate nei Capi e paragrafi precedenti.

IV. — ***Flessioni successive.***

§ **104.** — Le flessioni mediante le quali ci si porta dall'amalgama polivoco alla Triade risolutiva anzichè simultaneamente possono anche compiersi successivamente; il processo di risoluzione, avverantesi in tal guisa *per flessioni successive*, darà luogo:

1) a gruppi ternarî dei tipi: $C \cdot A \cdot T$, $C \cdot P \cdot T$, $C \cdot G \cdot T$; $G \cdot A \cdot T$, $G \cdot P \cdot T$, $G \cdot C \cdot S$;

2) a gruppi quaternarî dei tipi: $C \cdot G \cdot A \cdot T$; $C \cdot G \cdot P \cdot T$.

Parte III. — AMALGAMI E GRUPPI IMITATIVI.

Capo I. — AMALGAMI IMITATIVI SUL GRADO II.

§ **105.** — **A.** Il gruppo tipico costituente, nella sua forma attiva, la Cadenza autentica ($D \cdot T$) e, nella sua forma passiva, la Semicadenza autentica ($T \cdot D$), viene imitato da altri gruppi di amalgami formantisi su altri gradi.

Prima di passare ad individuarli è d'uopo spendere alcune parole ancora riguardo al gruppo tipico attivo.

B. Come risulta da quanto abbiamo già avuto occasione di constatare, il primordiale moto attivo tetracordale $\dot{D} \cdot \dot{T}$ e il suo contrapposto cioè il moto passivo $\dot{T} \cdot \dot{D}$ trovano espressione armonica non soltanto nei gruppi fondamentali $D \cdot T$ e $T \cdot D$, ma anche in successioni nelle quali quei primordiali moti tetracordali sono, per così dire, velati da forme che conosciamo come Accordi dissonanti primarî o come Tricordi. Fra i tipi attivi comportanti imitazione sono così da annoverarsi tutti i seguenti:

α) $D \cdot T$; $C^7 \cdot D$; $C^9 \cdot T$; $\text{-}C^7 \cdot T$; $\text{-}C^9 \cdot T$; $^{\smile}\text{III} \cdot T$;

e fra i passivi e semicadenzali i seguenti:

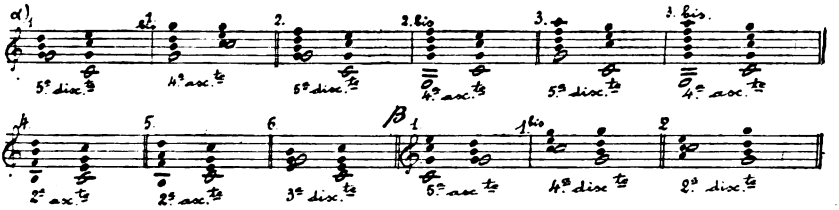
β) $T \cdot D$; $^{\smile}\text{VI} \cdot D$;

come nel seguente esempio pratico, nel quale le indicazioni: 5ª discendente, 4ª ascendente ecc., si riferiscono all'intervallo che, in ogni

Digitized by Google

gruppo, intercede fra il suono più grave del 1° e quello del 2° amalgama entrambi in Stato diretto:

Esempio 249.



Il tipo 6, fra i gruppi α), viene indicato dai teorici come basato su di un moto della parte grave (degli amalgami in stato diretto) per 3ª discendente (Mi-Do); in realtà il moto che dà norma a questo gruppo e ne determina la funzione attiva è quello dal Centro della *D* (Sol) al Centro della *T* (Do), ed il collegamento armonico che lo caratterizza è quello della *D* colla *T* cioè la Cadenza autentica (vedi § 70, caso 10; e § 104, B, α).

Un fatto similare avverasi, in senso opposto, fra i gruppi β) pel tipo 2, che i teorici indicano come basato su di un moto della parte grave (degli amalgami in stato diretto) per 2ª discendente (La-Sol), mentre in realtà il moto che gli dà norma e ne determina la funzione passiva è quello dalla $\dot{T}$ (Do) alla $\dot{D}$ (Sol) ed il collegamento armonico che lo caratterizza è quello della *T* colla *D* cioè la Semicadenza autentica.

Il tipo 4 e 5 dei gruppi α), basato apparentemente sovra il moto per 2ª ascendente della parte grave (Si-Do), esprime in realtà precipuamente il moto attivo dal sottinteso Centro della *D* (Sol) alla *T* (Do) e armonicamente la doppia Cadenza (vedi § 87).

C. Fra i gruppi attivi (α) diremo:

di 1° ordine i tipi 1, 2 e 3, esprimenti la Cadenza autentica;

di 2° ordine i tipi 4 e 5, esprimenti pure la Cadenza autentica;

di 3° ordine il tipo 6, esprimente la Cadenza autentica velata.

Fra i gruppi passivi (β) diremo:

di 1° ordine i tipi 1 e 1 bis esprimenti la Semicadenza autentica;

di 3° ordine il tipo 2, esprimente la Semicadenza autentica velata.

I. — *La Pseudo-triade sul grado* II.

§ 106. — A. A quel modo che il salto di 4ª giusta fra il II ed il V grado assume veste di salto ascendente imitativo; a quel modo

Digitized by Google

che la serie di quattro suoni formata dai gradi II, III, IV e V assume veste di Tetracordo ascendente imitativo; così il gruppo, avente un 1° amalgama formato dai gradi II, IV e VI e per 2° amalgama la *D*, prende in via imitativa veste di coppia attiva di Triadi (cioè: iniziale armonica-méta armonica) riproducente la coppia tipica e fondamentale $D \cdot T$ (cioè il gruppo tipico attivo di 1° ordine).

A meglio chiarire questo fatto prendiamo l'esempio pratico dal Do maggiore.

Nel salto quasi-tetracordale Re - Sol, come nel Pseudo-tetracordo ascendente Re - Mi - Fa - Sol, il Re ha veste di iniziale e il Sol veste di méta. Questa méta trova la sua amplificazione triadica nella *D* che così, rispetto al Pseudo-tetracordo dal grado II, assume in via imitativa la veste di méta armonica.

Ora, ad imitazione di quanto avviene per le vere iniziali tetracordali, si viene a formare anche sulla iniziale Re una Quinta amplificativa Re - La. — Questa quinta amplificativa non trova nell'ambito diatonico il materiale sonoro adatto per completarsi in una Triade ascendente, a formare la quale occorrerebbe un Fa diesis, suono estraneo alla Tonalità diatonica originaria di Do maggiore; ma la forza imitativa ci fa accettare, in sostituzione della mancante 3ª maggiore Fa diesis, la 3ª minore costituita da quel Fa che già nel Pseudo-tetracordo dal grado II abbiamo imitativamente accettato come fittizia sensibile, ascendente verso la fittizia méta Sol. — In altre parole: accettati i suoni della serie Re - Mi - Fa - Sol come formanti un tetracordo imitativo ascendente, collo stesso materiale si completa la quinta amplificativa Re - La in una Triade imitativa Re - Fa - La, avente, in via imitativa, funzione di iniziale armonica del Pseudo-tetracordo dal grado II.

Questo amalgama risulta equisonante al Tricordo giusto sul grado II; ma se i suoni sono gli stessi, le funzioni sono ben diverse; ed infatti mentre nel ᵛII noi sentiamo il Re come 5ª della *D* ed il Fa e il La rispettivamente come Centro e 3ª della *S*, qui nella Triade imitativa Re - Fa - La, il Re ha veste di Centro triadico, il Fa di 3ª di Triade con funzione di sensibile ascendente, il La di 5ª di Triade. Per distinguere la nuova formazione dall'equisonante Tricordo e, al tempo stesso, dalle vere Triadi, la qualificheremo *Pseudo-triade*, indicandola colla sigla ¹II (leggi: Pseudo-triade del grado II) e, quando non vi sia dubbio, anche col semplice segno II.

Se ricordiamo che questo assieme di suoni: Re - Fa - La può essere sentito non soltanto talora come ᵛII con unico Centro espresso, e con altro Centro sottinteso Sol, e talora come ¹II con Pseudo-centro Re, ma ben anche talora come Triade discendente, in ambito minore, con Centro La, potremo ancor una volta constatare come

Digitized by Google

il valore funzionale dei suoni e loro amalgami possa variare col mutare della interpretazione loro, basata sulla logica armonica.

Il gruppo imitativo $^{1}II \cdot D$ non soltanto esprime nella sua funzione essenziale, ch'è tetracordale, un moto attivo da iniziale armonica a méta armonica, ma anche riproduce in via secondaria e imitativa la funzione della cadenza autentica $D \cdot T$; vale a dire che la ^{1}II ha anche il valore di una dominante e la D (in quanto faccia parte del gruppo imitativo) il valore anche di una tonica tanto che, a distinguerla bene in questa sua funzione imitativa, in tale caso potremo meglio indicarla come triade del grado V, segnandola ^{1}V; potremo quindi qualificare la ^{1}II anche come una *Pseudo-dominante*, la ^{1}V come una *Pseudo-tonica* e la loro successione come *Gruppo pseudo-cadenzale* dal grado II.

Abbiamo già accennato (vedi § 52 C.) al fatto che il Pseudo-tetracordo dal grado II riproduce uno dei due Tetracordi equilibrati che i Greci dissero Frigi e accoppiarono a formare la Modalità Frigia; ora, poichè la ^{1}II e la ^{1}V del gruppo imitativo stanno a rappresentare l'amplificazione dei limiti d'uno di tali tetracordi (quello secondario) e la 3ª della ^{1}V esprime inoltre l'indicatrice (Si) dell'altro, risultandone così delineata l'intera modalità Frigia, potremo anche indicare la coppia $^{1}II \cdot {}^{1}V$ oppure $^{1}V \cdot {}^{1}II$ quale *Gruppo frigio*.

B. Corrispondentemente a quanto abbiamo a suo luogo constatato per il salto quasi-tetracordale grado II - grado V e per il Pseudo-tetracordo del grado II, il valore imitativo insito nel gruppo $^{1}II \cdot D$ si può appunto riprodurre anche nella corrispondente successione passiva $D \cdot {}^{1}II$ con veste di Semicadenza autentica; data però la minor forza insita in ogni collegamento passivo, una tale riproduzione si avvera preferibilmente se confortata dal fatto che il gruppo $D \cdot {}^{1}II$ si trovi a far parte di una serie di moti passivi similari.

C. La ^{1}II si presta, al pari delle Triadi, a due rivolti; mentre nel suo stato diretto, si trova nella parte grave il Pseudo-centro o 1ª della ^{1}II, il 1° rivolto porta nel grave la 3ª e il 2° rivolto la 5ª.

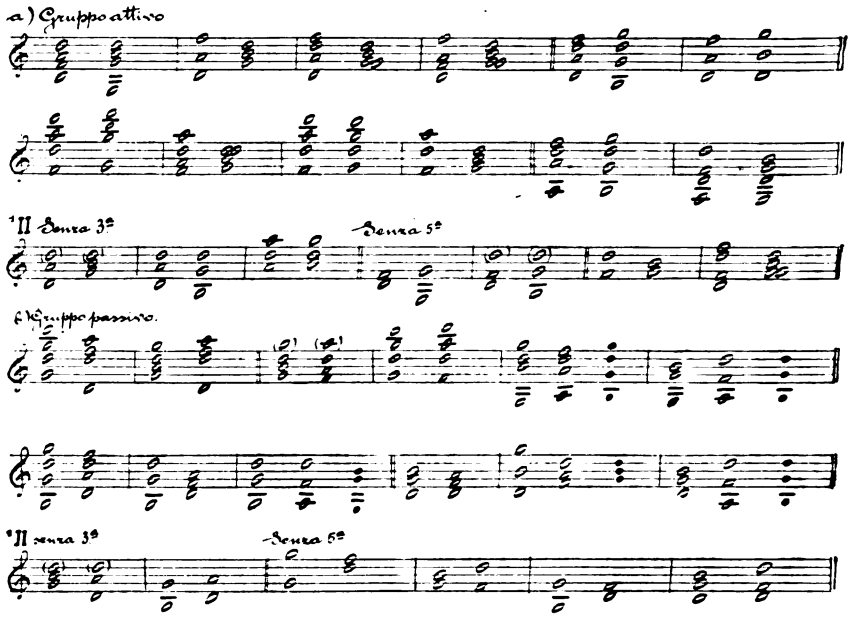
Nella ^{1}II si può ommettere o la 3ª o la 5ª; più raramente il Pseudo-centro (Re) perchè i rimanenti suoni, cioè la 3ª (Fa) e la 5ª (La) tendono a riassumere con ciò le loro naturali funzioni tipiche di Centro e 3ª della S.

Mentre nel $^{\smile}II$ è ovvio raddoppiare preferibilmente la sua 3ª (Fa) quale Centro della S, qui invece nella ^{1}II si raddoppia preferibilmente la 1ª (grado II) che funge da Centro.

D. Ecco ora esempi di realizzazioni pratiche dei due gruppi imitativi $^{1}II \cdot D$ e $D \cdot {}^{1}II$:

Digitized by Google

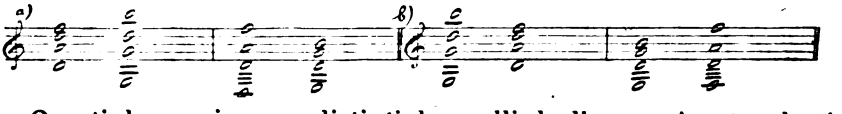
Esempio 250.



In questi esempî si avverano tutte — salvo una — le varie forme di collegamento che vedemmo praticabili per le successioni tipiche $D \cdot T$ e $T \cdot D$.

L'unica forma che non abbiamo usata è quella che porta a collegare il Fa (3ª della ¹II) al Si (3ª della *D*) o il Si al Fa, corrispondentemente ai collegamenti Si (3ª della *D*) - Mi (3ª della *T*) e Mi - Si delle successioni tipiche $D \cdot T$ e $T \cdot D$, come nei seguenti due casi *a*), *b*) e loro varianti:

Esempio 251.



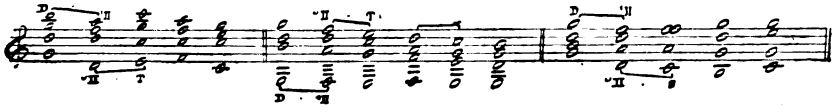
Questi due casi vanno distinti da quelli degli esempî antecedenti, in quanto che essi sono compatibili soltanto dentro a una di quelle serie continuate di similari gruppi tipici ed imitativi, che ripetono per ciascun gruppo identiche forme di collegamenti e diconsi perciò appunto *Progressioni*; ciò per le seguenti ragioni: poichè nella successione tipica il collegamento Si - Mi, come il suo reciproco Mi - Si, è giustificato perchè salto tetracordale (fra i limiti di Tetracordo incidentale), nella successione imitativa il corrispondente collegamento Fa - Si, come il suo reciproco Si - Fa, potrà trovare giustifi-

Digitized by Google

cazione soltanto ove assuma forza di salto tetracordale imitativo; ora il salto Fa-Si o Si-Fa è quello che, per il suo fonico differenziarsi dall'intervallo di 4ª giusta, viene ammesso come imitativo soltanto quando trovisi a far parte di una serie di salti tetracordali e quasi-tetracordali (vedi § 51), ciò che avverasi appunto quando il gruppo II-*D* o *D*-II sia inserito in una Progressione. Vedremo in seguito le pratiche applicazioni di questo fatto.

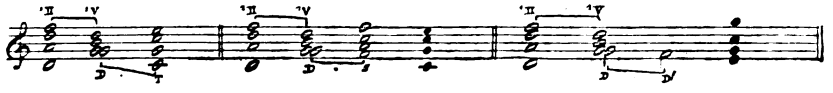
E. Giunti dalla *D* alla ¹II, quest'ultima può per metátesi venir sentita quale ˘II e come tale procedere poi alla *T* oppure alla *S*, come risulta nei seguenti esempi:

Esempio 252.



Giunti dalla ¹II alla *D* questa che rispetto alla precedente ¹II ha veste di tonica può riprendere le sue normali funzioni di Dominante e procedere ad altra Triade o ad Accordo dissonante.

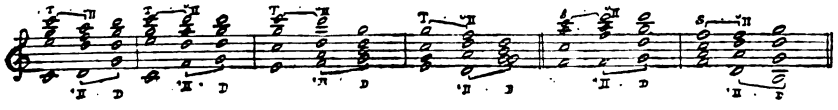
Esempio 253.



Nel caso 1 si avvera l'innesto del Gruppo frigio al Gruppo autentico. — L'innesto inverso si può avverare nella serie: $T \cdot D \cdot {}^{1}II$ nel quale la *D* è tale rispetto alla *T* e ha veste di tonica rispetto alla ¹II.

F. Dalla *T* o dalla *S* si giunge in via non imitativa all'amalgama formato dai gradi II, IV e VI nella sua veste di ˘II; questo però, nel mentre risuona, può per metátesi venir sentito come ¹II, in modo da poter poi procedere a concretare la successione imitativa $^{1}II \cdot D$:

Esempio 254.



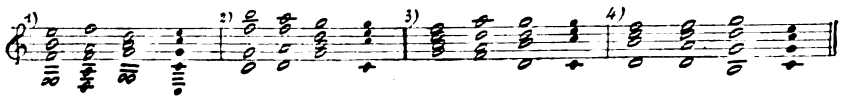
Quando il ˘II sia preceduto da Accordo dissonante tipico, allora perchè esso ˘II si presti alla metátesi in Pseudo-triade, per formar poi gruppo imitativo con una *D* che giunga come 3° amalgama, è necessario che il salto imitativo grado II-grado V fra il 2° e il 3° amalgama risulti posto nella dovuta evidenza (vedi casi 1, 2 dell'esempio qui seguente).

Nel caso contrario l'intera successione tende piuttosto ad esser sentita come un seguito di passaggi da una ad altra forma di

Digitized by Google

Accordo della Dominante e ciò perchè l'immagine del 1° amalgama (accordo dissonante tipico) si riverbera indisturbata sui due seguenti (casi 3, 4).

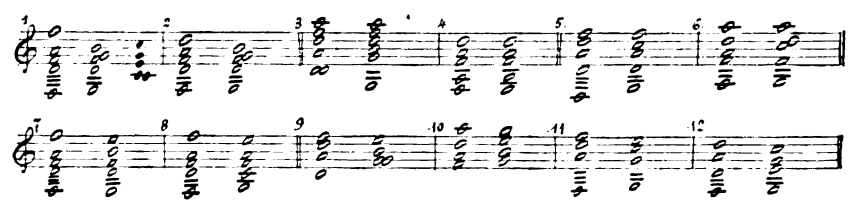
Esempio 255.



Si noti come nel caso 1, grazie alla forma di collegamento fra i due primi amalgami, che pone in chiara evidenza un 1° salto quasi-tetracordale grado V - grado II, si sente in essi già un affiorare del gruppo imitativo passivo $D \cdot {}^{1}II$ nella sua funzione tetracordale: méta armonica - iniziale armonica, malgrado che nel 1° amalgama la *D* si presenti unitamente a suoni di altre Triadi. Ciò si avvera in ogni caso similare.

G. Il fatto analogo maggiormente si impone pel gruppo imitativo ${}^{1}II \cdot D$, il quale, appunto per la maggiore efficacia del moto attivo, può (benchè nella sola sua funzione tetracordale) sussistere come tale, facendo valere il 1° amalgama come Pseudo-triade, anche quando la susseguente *D* si presenti incorporata in una forma di Accordo dissonante primario o secondario:

Esempio 256.



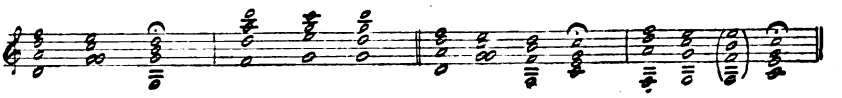
I casi 1, 2, 3, 4 trovano la loro giustificazione nella formula fondamentale dei Ritardi; in tali casi infatti suoni della ${}^{1}II$ si prolungano mentre si giunge alla *D*.

I casi 5, 6, 7, 8 rispondono alla prima parte della formula 5 dei Ritardi: $\overset{N}{P} \frown \overset{N}{N^2}$ ed infatti durante la Percussione del Ritardo (Triade N), formato da suoni della ${}^{1}II$, sulla *D* (Triade P), si presenta anche altra Triade (N^2).

I casi 11 e 12 presentano come 2° amalgama quel brano della G^{13} (e più precisamente della A^9 in 2° rivolto) formato dal Centro della *D* e da Centro e 3ª della *T*, che abbiamo analizzato al § 103, C, α, e dal quale poi normalmente ci si avvia alla *D* o alla *T* nei modi indicati dall'esempio 242 del citato §. È così che la ${}^{1}II$ usualmente preannuncia la Semicadenza alla *D* o la Cadenza finale alla *T*:

Digitized by Google

Esempio 257.



A semicadenze e cadenze simili si giunge anche dai casi 9 e 10 dell'es. 256, nei quali pure il 2° amalgama presenta un 2° rivolto della A^9.

Quando dalla ^1II si giunge ad Accordo dissonante tipico e da questo poi si passa alla *T* si avvera con ciò l'innesto del Gruppo frigio al gruppo tipico (vedi es. 256 caso 1), la *D* prendendo veste di méta armonica rispetto alla ^1II e di iniziale armonica rispetto alla *T*.

Si noti il collegamento del Fa col Si nel caso 1 dell'antecedente es. 256; esso si presenta qui più facilmente accettabile che nel passaggio dalla ^1II alla pura *D* ed ammissibile anche al di fuori delle Progressioni; non è qui infatti altrettanto pregiudizievole che il Fa venga inperfettamente eliminato mediante il manchevole collegamento col Si, in quanto ch'esso risulta in realtà prolungato nel contempo in altra voce.

II. — *Accordi dissonanti imitativi sul grado* II.

§ **107.** — Come abbiamo veduto, in forza dell'imitazione la ^1II prende il posto di una vera Triade di dominante rispetto alla Triade del grado V, la quale a sua volta, nel gruppo imitativo $^1II \cdot {}^1V$, viene ad assumere la veste di una Triade tonica imitativa. Accettato così — in tali condizioni — il grado V come Tonica imitativa o Pseudotonica e il grado IV come fosse la vera sensibile di tale Pseudotonica, delle formazioni di tipo polivoco primario si concretano, nelle quali la Triade del grado I si unisce alla ^1II al modo istesso che la *S* si unisce alla *D* negli Accordi dissonanti tipici. In tal guisa prendono vita una 7^a, una 9^a, una 11^a sul grado II, imitativamente funzionanti rispetto alla ^1V a quel modo che la C^7, la C^9, la C^{11} funzionano rispetto alla *T*.

Di queste nuove formazioni, che qualificheremo *Accordi dissonanti imitativi* ovvero *pseudo-cadenzali*, tratteremo ora partitamente.

§ **108.** — **L'accordo dissonante imitativo di 7^a sul grado II.** — **A.** Esso è formato dai gradi II, IV, VI, I, costituenti rispettivamente la sua 1^a, 3^a, 5^a e 7^a; appunto perchè delimitato da una 7^a a partire dal grado II lo denominiamo Accordo dissonante imitativo di 7^a sul grado II e lo indichiamo colla sigla II^7 (leggi: Settima imitativa sul grado II).

Digitized by Google

Il nuovo accordo è passibile di tre rivolti; esempio:

Esempio 258.

B. Come abbiamo detto più sopra la II^7 viene sentita come esprimente un Binomio, nel quale la 1ª, 3ª e 5ª dell'Accordo rappresentano rispettivamente Pseudo-centro, 3ª e 5ª dell'una Triade (^1II) e la 7ª rappresenta il Centro dell'altra Triade.

Ora la costituzione puramente imitativa dell'Accordo (nel quale è accettata una sensibile fittizia) giustifica la richiesta dei teorici che la sua 7ª, cioè il suono che imitativamente forma dissonanza armonica colla ^1II, sia preparato per modo da accentuare la sua originaria natura di rappresentante una Triade a sè e (per opposizione) il fatto distinto accomunante in una compatta consistenza triadica i suoni della ^1II.

L'istesso scopo, poichè qui entrambe le Triadi sono negative, si raggiunge preparando la ^1II; ciò che infatti i teorici ammettono, pur senza darne una ragione. D'altra parte la moderna pratica usa liberamente la II^7 anche senza preparazione alcuna.

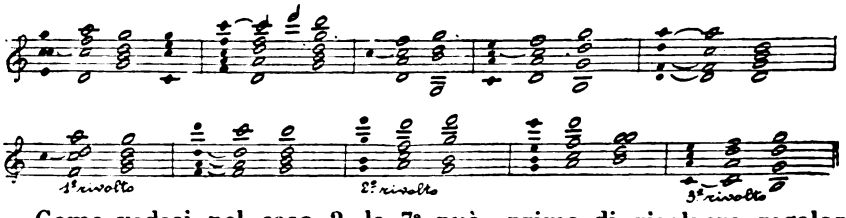
Dopo di che, la II^7 risolve alla *D* a quella guisa e colle precipue fra quelle forme di collegamento, colle quali la C^7 risolve alla *T*; si forma così un gruppo imitativo $II^7 \cdot D$ riproducente il gruppo tipico di 1° ordine $C^7 \cdot T$.

C. Ommissioni possono aver limitata applicazione alla II^7 e riguardano la sua 5ª o la sua 3ª; ma preferibilmente la sola 5ª, visto che la 3ª forma appunto l'intervallo caratteristico della II^7.

Raddoppî si avverano preferibilmente per il Pseudo-centro costituito dalla 1ª dell'Accordo e per la sua 5ª; in ogni caso i due suoni formanti raddoppio devono poi avere differente risoluzione per evitare le 8° di seguito.

Ecco esempî di preparazione e di risoluzione della II^7:

Esempio 259.

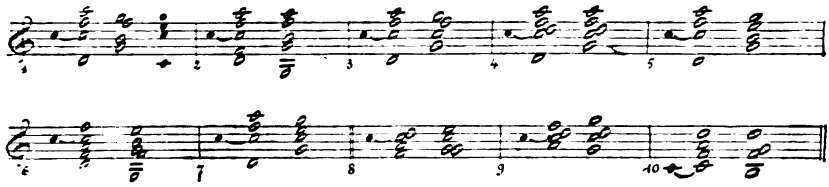


Come vedesi nel caso 2, la 7ª può, prima di risolvere regolarmente, passare all'8ª; la sensazione della 7ª permane pur sempre fino alla risoluzione.

Digitized by Google

D. Il gruppo imitativo $II^7 \cdot D$ può rivelarsi anche se la *D* compaia incorporata in una forma di Accordo dissonante tipico primario o secondario; come risulta dai seguenti esempi:

Esempio 260.



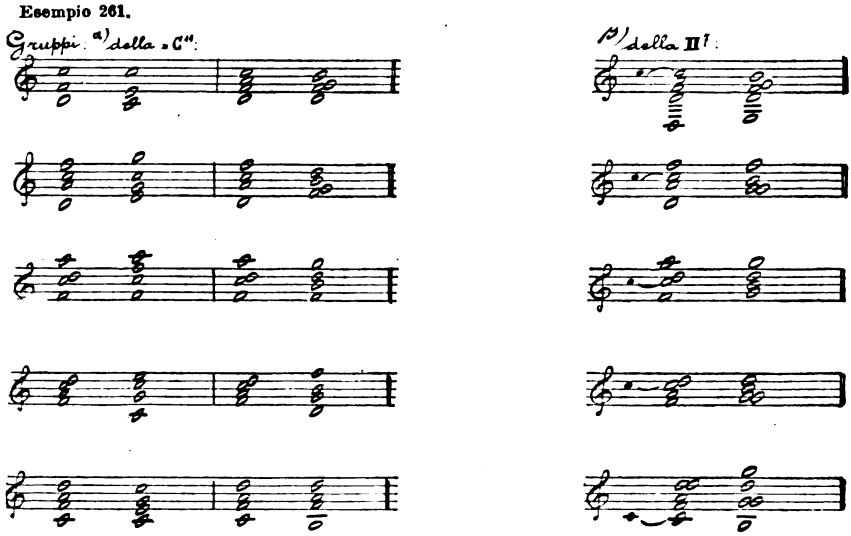
Giunti dalla II^7 alla *D* oppure ad Accordo dissonante tipico, si potrà poi normalmente passare alla *T*; anche qui si avvererà così, nel complesso, l'innesto del Gruppo frigio col Gruppo autentico (vedi esempio 259 caso 1, ed es. 260 caso 1), cioè con gruppo tipico di 1° ordine.

La II^7 risolvente ad una forma della T^9 in 2° rivolto (come ai precedenti casi 5, 7, 8, 9) usa prender parte alle Cadenze finali in quelle guise che vedemmo solite per la ^1II (es. 257).

E. La II^7 è equisonante alla Settima parziale sul grado II ($=C^{11}$ oppure $=G^{11}$).

Ecco esempî nei quali son poste a confronto la $=C^{11}$ e la II^7:

Esempio 261.



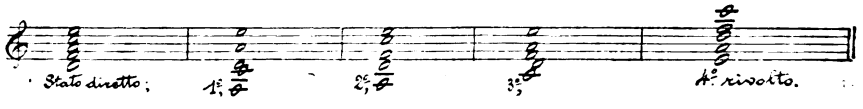
Nelle sue funzioni, per contro, la II^7 si distingue dalla $=C^{11}$ oppure $=G^{11}$ per questo che mentre quest'ultima si comporta come brano dell'accordo di Undicesima e normalmente risolve alla *T* e

Digitized by Google

qualche volta alla *S*, la II^7 si comporta come una Settima di dominante rispetto alla Triade del grado V, tanto che il suo Pseudocentro, grado II (Re) va per salto quasi-tetracordale al grado V, a quel modo che il sottinteso Centro *D* (Sol) della $=C^{11}$ andrebbe alla *T*. Ed appunto il salto quasi-tetracordale Re - Sol, il collegamento Fa (sensibile fittizia) - Sol (pseudo-tonica) e la preparazione della 7ª (Do), che caratterizzano il gruppo imitativo II$^7 \cdot D$, lo distinguono anche dalle forme di risoluzione melodica della $=C^{11}$, nelle quali il La (5ª) e il Do (7ª) si portano a suoni della *D* senza che nel contempo si avveri nè l'uno nè l'altro dei collegamenti imitativi Re - Sol, Fa - Sol.

§ 109. — L'accordo dissonante imitativo di 9ª sul grado II. — **A.** Questo Accordo prende nome dal fatto che, essendo formato dai gradi II, IV, VI, I, III costituenti rispettivamente la sua 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, è delimitato da un intervallo di 9ª a partire dal grado II°; lo indicheremo colla sigla II^9 (leggi: Nona imitativa sul grado II). Esso è passibile di 4 rivolti; esempio:

Esempio 262.



(Il 4° rivolto non è accettato dai teorici).

B. Al pari che la II^7, anche la II^9 viene sentita come esprimente un Binomio; in esso la 1ª, 3ª e 5ª dell'Accordo rappresentano rispettivamente Centro, 3ª e 5ª dell'una Triade (^{1}II); 7ª e 9ª rappresentano Centro e 3ª dell'altra Triade.

In base a ciò, per le ragioni istesse addotte riguardo alla II^7, si richiede nella II^9 la preparazione della 7ª e della 9ª. Altrettanto efficace appare la preparazione della ^{1}II. Dopo di che, la II^9 risolve alla *D* a quella guisa e colle stesse forme di collegamento, colle quali la C^9 risolve normalmente alla *T* per le vie più tipiche (Es. 195). Si forma così un gruppo imitativo frigio II$^9 \cdot D$ riproducente il gruppo tipico di 1° ordine $C^9 \cdot T$.

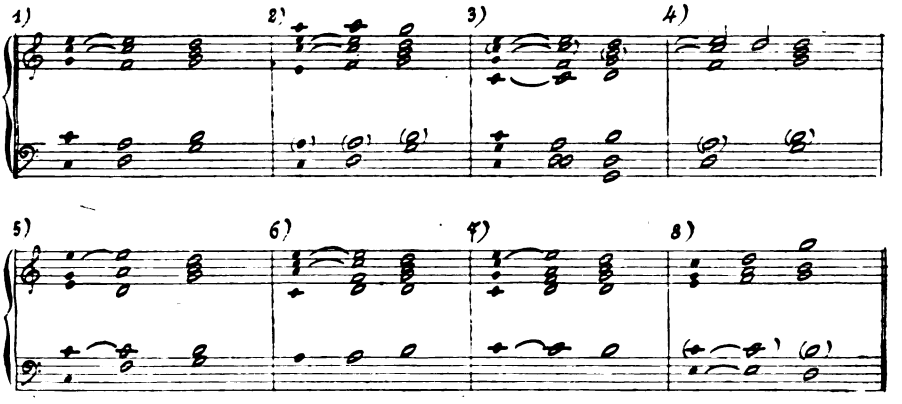
C. Quanto si è detto riguardo ad ommissioni e raddoppî di suoni per la II^7, vale anche per la II^9, nella quale inoltre è ammissibile — benchè poco usata — l'ammissione della 7ª.

Ecco ora esempî di preparazione e di risoluzione della II^9; nel caso 4 dei quali la II^9 riproduce la risoluzione melodica discendente, che vedemmo praticabile nella C^9. Si noti a questo proposito che la 9ª regolarmente preparata, che risolve melodicamente, come nel caso 4, prende riguardo alla II^7 l'aspetto di un Ritardo, ed infatti

Digitized by Google

da varî teorici è considerata senz'altro come tale; noi ci associamo ad essi e ne tratteremo parlando dei ritardi imitativi.

Esempio 263.



Come abbiamo constatato per la C^9 e per le stesse ragioni di durezza dovuta alle dissonanze acustiche, anche per la II^9 i teorici ripudiano il 4° rivolto e prescrivono che anche in ogni altra formazione la 9ª debba trovarsi sempre al di sopra e in altra 8ª che la 1ª; la moderna pratica invece nei possibili urti della 9ª cogli altri suoni costitutivi dell'accordo, nell'addossarla anche sotto alla 3ª, ad intervallo di 2ª minore, ricerca nuovi effetti espressivi e coloristici. È giusto però il rispettare anche qui quanto si è detto pel Ritardo di 9ª (vedi § 76, C) e per i rivolti della C^9, evitando un intervallo di 2ª che risolva poi in unissono.

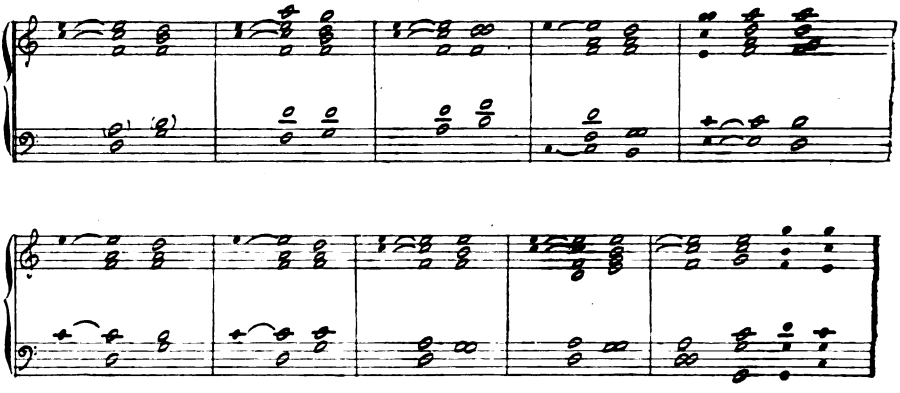
Ad evitare le 5e parallele, se la 5ª della II^9 trovasi al di sotto della 9ª, resta scartata la sua risoluzione al Centro della *D*; la risoluzione alla 3ª della *D* porta però come conseguenza il raddoppio di quest'ultima a cui risolve normalmente anche la 7ª della II^9; si preferisce quindi o sopprimere la 5ª della II^9 o porla al disopra della 9ª oppure risolvere la 7ª salendo alla 5ª della *D*.

D. Come dalla ^1II e colle stesse giustificazioni, anche dalla II^9 si può giungere ad una forma di Accordo dissonante tipico, anzichè alla semplice *D*.

Gli ultimi due casi del prossimo esempio, nei quali dalla II^9 si giunge ad un 2° rivolto della P^9 si prestano a condurre ad una Semicadenza o alla Cadenza finale, come vedemmo in casi simili per la II^7. Anche qui, giunti dalla II^9 alla *D* oppure ad Accordo dissonante tipico, si può poi passare alla *T*, avverando così l'innesto del Gruppo frigio al Gruppo autentico.

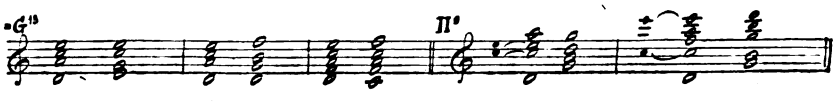
Digitized by Google

Esempio 264.



E. La II^9 è equisonante alla Nona parziale sul grado II ($=G^{13}$). Le ragioni per le quali questi due amalgami si differenziano si desumono da quelle che esponemmo riguardo a II^7 e $=G^{11}$. Ci limitiamo quindi ad esemplificare il loro differente comportarsi:

Esempio 265.



III. — *Accordi imitativi parziali provenienti dalla* II^7 *e dalla* II^9 ($-II^7$; $-II^9$).

§ 110. — A. Si osservi come alcune volte la *S* portandosi alla *D* prenda il sapore di un Accordo parziale proveniente dalla II^7; ciò avviene quando la Ṡ si comporta verso la *D* come sensibile fittizia, salendo ad essa; allora è ammissibile il sottointendere la *iniziale* rispettiva a tale *sensibile* e cioè il grado II, per cui al posto della *S* possiamo idealmente vedere la II^7 privata del suo Pseudocentro grado II. Con esempio pratico, il 1° dei seguenti due casi non soltanto può esser sentito come un rappresentante del 2° caso, ma anzi trova in ciò una sua legittima giustificazione, in quanto che così si affaccia tra la *S* e la *D* un legame più diretto che non quello dedotto dal loro comune possibile riferimento ad una stessa Triade tonica.

Esempio 266.

Digitized by Google

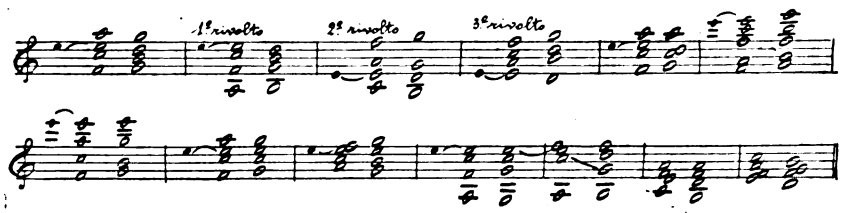
Nel 1° caso, la *S* considerata come Accordo parziale proveniente dalla II^7, potrà a rigor di termini venir anche indicata colla sigla -II^7 che si leggerà: Settima imitativa sul sottinteso grado II. Risolvendo alla D essa viene a formare un gruppo imitativo -II^7 · *D* riproducente il gruppo tipico di 2° ordine -*C*^{7} · *T*. Di tale gruppo ci riserviamo di riparlare (Vedi § 115).

B. Dalla II^9, per ommissione del suo Pseudo-centro grado II, si desume un Accordo imitativo parziale di 7ª, formato dai gradi IV, VI, I, III, costituenti rispettivamente la sua 1ª, 3ª, 5ª, 7ª; (lo indicheremo colla sigla -II^9 che si leggerà: Nona imitativa sul sottinteso grado II).

I suoni di tale amalgama si comportano come nel far parte della II^9; esso è passibile di tre rivolti.

Ecco alcuni esempî dei suoi collegamenti colla *D* e con forme di Accordo dissonante tipico:

Esempio 267.



Come si vede in tali esempî, nella -II^9 si prepara soltanto la 7ª (grado III).

In realtà, poichè l'Accordo parziale mantiene le funzioni tutte dell'Accordo totale da cui proviene, nella -II^9 si avrà pur sempre dissonanza armonica tra la coppia di suoni: grado IV, grado VI, rappresentante la ^{1}II, e la coppia di suoni: grado I, grado III, rappresentante l'altra Triade del Binomio imitativo; quindi la preparazione, quale indice della Triade P, spetterebbe pur sempre anche al grado I (5ª della -II^9). Per contro, visto che coll'ommissione del grado II (Pseudo-centro della ^{1}II) la 5ª della -II^9 (grado I) cessa di essere acusticamente dissonante, i teorici, i quali tutti considerano la preparazione soltanto nella sua funzione di ponte acustico, la richiedono nella -II^9 per la sola sua 7ª (grado III).

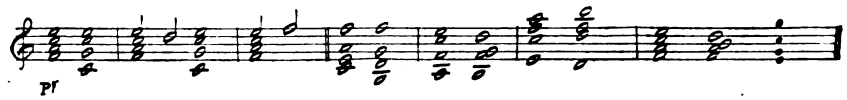
La -II^9 risolvendo alla *D* forma un gruppo imitativo -II^9 · D riproducente il gruppo tipico di 2° ordine -*C*^{9} · *T*.

La -II^9 è equisonante alla *P*^{7}; la differenza di funzioni fra i due amalgami risulterà evidente confrontando i casi dell'esempio precedente (267) nei quali ha parte la -II^9, con quelli del seguente esempio

Digitized by Google

nei quali si presenta la P^7 che, come sappiamo, è anche libera da obbligo di preparazione:

Esempio 268.



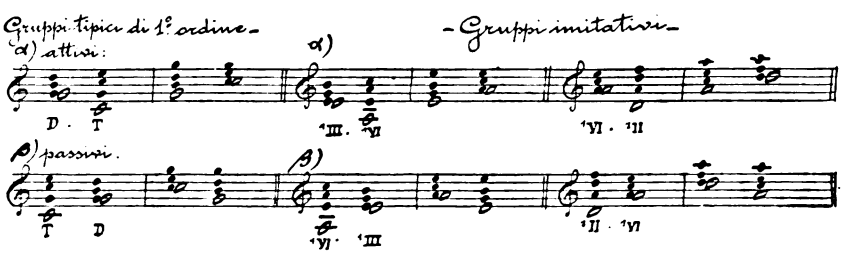
Anche della -II⁹ dobbiamo riservarci di trattare più ampiamente (vedi § 116).

Capo II. — AMALGAMI IMITATIVI SUGLI ALTRI GRADI.

I. — *Le Pseudo-triadi sui gradi* III *e* VI.

§ 111. — A. A quel modo che il salto quasi-tetracordale costituito dai gradi II e V e il Pseudo-tetracordo del grado II dànno luogo al formarsi del gruppo imitativo attivo ¹II · D e del suo opposto passivo D · ¹II, riproducenti la Cadenza e la Semicadenza autentiche; i salti quasi-tetracordali formati rispettivamente dai gradi III e VI, VI e II e i relativi Pseudo-tetracordi dànno luogo al formarsi di altri due gruppi imitativi attivi e loro opposti passivi, costituiti da amalgami equisonanti ai Tricordi giusti, gruppi imitativi che riproducono sempre ancora la Cadenza e la Semicadenza autentiche (cioè i gruppi tipici di 1° ordine costituiti da Triadi) e si possono quindi dire anch'essi *Gruppi pseudo-cadenzali*, rispettivamente dal grado III e dal grado VI.

Esempio 269.



Così, a quel modo che abbiamo veduti i suoni stessi che formano il ˅II prendere imitativamente altre funzioni e venir a formare la ¹II, vediamo ora qui i suoni stessi che formano rispettivamente il ˅III e il ˅VI prendere a loro volta altre funzioni, assumendo veste rispettivamente:

Digitized by Google

a) di una Pseudo-triade sul grado III, che segneremo ¹III;
b) di una Pseudo-triade sul grado VI, che segneremo ¹VI.

Mentre il ᵛIII (esempio: Mi - Sol - Si) è formato da suoni della *T* e della *D*, ha nella sua 3ª (Sol) il Centro della *D*, ed esprime inoltre colla stessa sua 3ª l'iniziale e colla sua 5ª la sensibile del Tetracordo essenziale principale, la ¹III rappresenta invece l'imitativa amplificazione triadica dell'iniziale (Mi) del Pseudo-tetracordo sul grado III (Mi - Fa - Sol - La), ha quindi in questa stessa iniziale (Mi) la sua 1ª ed il suo Pseudo-centro, ed esprime inoltre colla sua 3ª la fittizia sensibile dello stesso Tetracordo imitativo dal grado III.

Similmente, mentre il ᵛVI (esempio: La - Do - Mi) è formato da suoni della *S* e della *T*, ha nella sua 3ª (Do) il Centro della *T*, ed esprime inoltre colla stessa sua 3ª l'iniziale e colla sua 5ª la sensibile del Tetracordo essenziale secondario, la ¹VI rappresenta invece l'imitativa amplificazione triadica dell'iniziale (La) del Pseudo-tetracordo sul grado VI (La - Si - Do - Re), ha quindi in questa stessa sua iniziale (La) la sua 1ª ed il suo Pseudo-centro, ed esprime inoltre colla sua 3ª la fittizia sensibile dello stesso Tetracordo imitativo dal grado VI.

B. Ciascuno dei due gruppi imitativi ¹III · ¹VI e ¹VI · ¹II esprime nella sua funzione tetracordale un moto attivo e riproduce la funzione tonale della Cadenza autentica, imita cioè il gruppo tipico attivo di 1° ordine: *D* · *T*.

Ciascuno dei due gruppi imitativi ¹VI · ¹III e ¹II · ¹VI esprime nella sua funzione tetracordale un moto passivo e riproduce la funzione tonale della Semicadenza autentica, imita cioè il gruppo tipico passivo di 1° ordine: *T* · *D*.

Ciò significa che nei gruppi ¹III · ¹VI e ¹VI · ¹III (che diremo Gruppi dal grado III) la ¹III ha il valore di una Dominante e la ¹VI quello di una Tonica; e similmente nei gruppi ¹VI - ¹II e ¹II - ¹VI (che diremo Gruppi dal grado VI) la ¹VI ha il valore di una Dominante e la ¹II il valore di una Tonica.

Il valore imitativo dei nuovi gruppi qui studiati è reso più evidente ove essi compaiano nel corso di una serie di Cadenze o di Semicadenze, tipiche e imitative, concretantisi su gradi diversi della Gamma, come meglio vedremo in seguito.

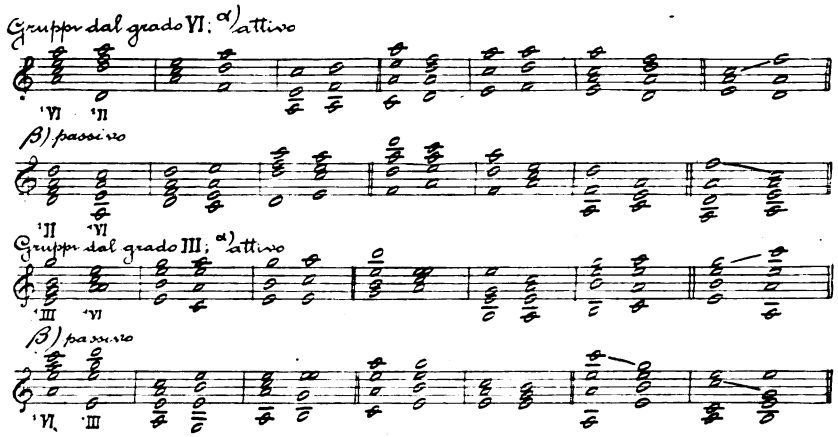
C. La ¹III e la ¹VI (al pari della ¹II) si prestano ciascuna a due rivolti; mentre nello Stato diretto ognuna di esse reca nel grave la sua 1ª o Pseudo-centro, nel 1° rivolto ha nel grave la 3ª e nel 2° rivolto la 5ª.

Anche nella ¹III e nella ¹VI (come nella ¹II) si può ommettere o la 3ª o la 5ª, e anche in esse si raddoppia a preferenza il Pseudo-centro.

Digitized by Google

D. Nella realizzazione pratica dei nuovi gruppi imitativi pseudocadenzali dal grado III e dal grado VI qui studiati si avverano — come vedemmo avvenire pei gruppi $^{1}II \cdot D$ e $D \cdot {}^{1}II$ — forme di collegamento imitanti tutte quelle praticabili nei gruppi tipici $D \cdot T$ e $T \cdot D$; eccone esempî:

Esempio 270.



Si osservino l'ultimo caso attivo e l'ultimo caso passivo sia dei gruppi dal grado VI, che dei gruppi dal grado III; in essi vediamo avverarsi l'imitazione del collegamento tipico fra 3ª di *D* e 3ª di *T*. Abbiamo già notato a suo luogo come l'imitazione di un tale collegamento richieda precauzioni nei gruppi frigi (vedi § 106, D), nei quali ne consegue un salto di 4ª eccedente; ora nei gruppi dal grado VI e dal grado III il conseguente salto è invece di 4ª giusta e sotto questo punto di vista quel collegamento non darebbe in essi luogo ad obbiezioni; esso però presenta la peculiarità di mettere in grande evidenza (specialmente se nella voce più acuta) i veri Centri Triadici, cioè nei gruppi dal grado VI la $\dot{T}$ e la $\dot{S}$, nei gruppi dal grado III la $\dot{D}$ e la $\dot{T}$; e per tal modo gli amalgami costituenti tali gruppi tendono di conseguenza a riprender veste di Tricordi. Ciò avviene specialmente nei gruppi dal grado III dove il salto in questione è formato dai suoni stessi che costituiscono la base tetracordale della Cadenza e Semicadenza autentiche.

In linea generale si può dire che quei collegamenti e quei raddoppî, i quali mettono in soverchia evidenza la 3ª della Pseudotriade, infirmano nell'amalgama tale veste (che implica come Pseudocentro la sua 1ª), lasciando adito ad interpretare l'amalgama stesso come Tricordo (che ha appunto come Centro espresso la sua 3ª).

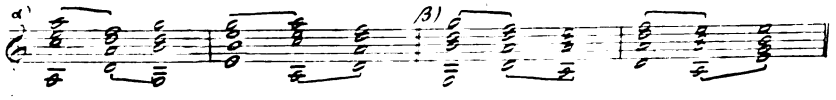
E. Abbiamo già veduto come il Gruppo frigio possa innestarsi

Digitized by Google

ad un Gruppo autentico in una delle due forme: $^{1}II \cdot D \cdot T$ oppure: $T \cdot D \cdot {}^{1}II$, dove la D ha il valore di una tonica rispetto alla ^{1}II e di una dominante rispetto alla T.

Forme similari si possono avverare anche mediante l'innesto di due gruppi imitativi, entrambi attivi o passivi, in una breve serie di tre amalgami consecutivi; ciò avviene nelle serie attive: $^{1}VI \cdot {}^{1}II \cdot D$ e $^{1}III \cdot {}^{1}VI \cdot {}^{1}II$ e nelle serie passive: $D \cdot {}^{1}II \cdot {}^{1}VI$ e $^{1}II \cdot {}^{1}VI \cdot {}^{1}III$ che qui esemplifichiamo:

Esempio 271.



In ciascuno di questi casi il 2° dei tre amalgami ha doppia funzione e precisamente: nella serie attive (α) esso ha valore di tonica rispetto al 1ª amalgama e di dominante rispetto al 3°; nelle serie passive (β) esso ha valore di tonica rispetto al 3° amalgama e di dominante rispetto al 1°.

La serie di tre amalgami rappresenta adunque realmente in ciascun caso due consecutivi gruppi entrambi attivi o entrambi passivi: se non che il 2° amalgama del primo gruppo ivi rappresentato e il 1° amalgama del secondo gruppo essendo equisonanti, si confondono per *crasi* in un solo amalgama con doppia funzione.

F. A maggior ragione si può avverare l'innesto di un gruppo imitativo e del suo opposto a formare una serie di tre amalgami nella quale il 2° amalgama avrà una sola ed identica funzione tanto rispetto all'amalgama che lo procede, quanto rispetto a quello che lo segue; ciò avviene nella serie: $^{1}II \cdot D \cdot {}^{1}II$ e $D \cdot {}^{1}II \cdot D$; $^{1}VI \cdot {}^{1}II \cdot {}^{1}VI$ e $^{1}II \cdot {}^{1}VI \cdot {}^{1}II$; $^{1}III \cdot {}^{1}VI \cdot {}^{1}III$ e $^{1}VI \cdot {}^{1}III \cdot {}^{1}VI$.

(Vedi per queste ultime i casi 11 e 14 del prossimo esempio 272).

G. Quando si giunge in via non imitativa all'amalgama formato dai gradi III, V, VII, questo ha veste di $^{\smile}III$; esso però, mentre risuona, può per metátesi venir sentito come ^{1}III in modo da poter poi procedere a concretare la successione $^{1}III \cdot {}^{1}VI$.

(Vedi caso 1, del prossimo esempio 272).

Lo stesso dicasi per l'amalgama formato dai gradi VI, I, III, che in similari condizioni viene dapprima sentito come $^{\smile}VI$ e poi, per metátesi, come ^{1}VI per modo da accoppiarsi o colla ^{1}III o colla ^{1}II.

(Vedi casi 2 e 3 del prossimo esempio).

Per contro, il 2° amalgama di un gruppo dal grado III o dal grado VI vien sentito dapprima come Pseudo-triade e poi, per metátesi, come Tricordo, nel momento in cui lo si abbandoni per via non imitativa (vedi casi 4, 5, 6 del prossimo esempio).

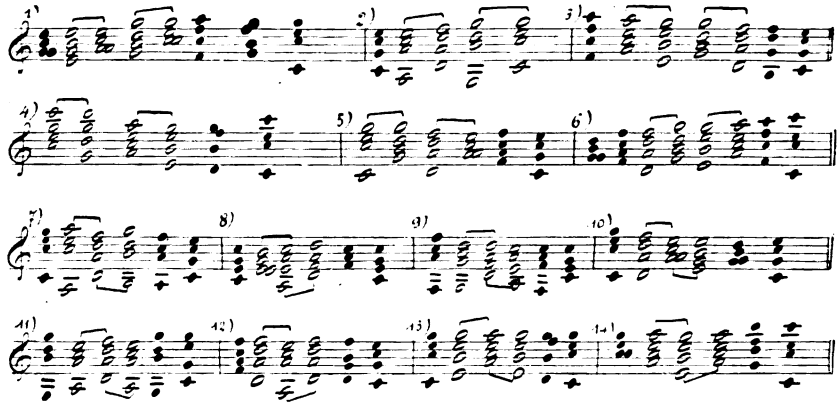
Digitized by Google

H. Come abbiamo accennato al § 111, B, il massimo di efficienza di questi gruppi imitativi lo si ha quando essi partecipano ad una serie continuata di cadenze o semicadenze tipiche e imitative specialmente se in forma di Progressione.

Un gruppo isolato può esser riconosciuto come imitativo, soltanto ove il salto quasi-tetracordale che ne è l'essenza e del quale il gruppo stesso è l'amplificazione armonica, sia fatto valere nel modo più evidente e ove l'efficacia di tale salto non sia indebolita dalla contemporaneità di un salto tetracordale tra veri Centri triadici quale vedemmo nelle osservazioni all'esempio 270.

Minor dubbio lascia il riconoscimento di un gruppo imitativo quando esso sia preceduto o seguito — sia pure per *crasi* — dal similare (cioè dotato dello stesso genere di moto) gruppo tipico o da altro similare gruppo imitativo, come nei seguenti esempi pratici:

Esempio 272.



Di proposito abbiamo evitato di dar forma ritmica a questi e ai precedenti esempî riguardanti amalgami imitativi, e ciò perchè se è vero che una Pseudo-tonica, già riconosciuta come tale, è posta in maggior evidenza ove su di essa cada l'accento ritmico, d'altra parte non da questo accento dipende la valutazione armonica dei singoli amalgami imitativi: ed infatti l'accento stesso può cadere anche su di una Pseudo-dominante.

Delle forme di collegamento tra il 2° amalgama di un gruppo ed il 1° del gruppo susseguente ci riserviamo di parlare quando tratteremo delle Progressioni.

Digitized by Google

II. — ***La Pseudo-triade del grado*** VII; ***le Triadi imitative dei gradi*** IV, I.

§ **112.** — **A.** Nel Capo precedente abbiamo visti magnificati da amplificazione triadica imitati a i limiti del Pseudo-tetracordo che va dal grado II al grado V, e concretarsi così un gruppo imitativo di precipua importanza, pel fatto che esso si innesta direttamente al gruppo autentico, del quale diviene quindi il naturale preparatore nelle formule cadenzali: ragione appunto per la quale ne abbiamo trattato a parte.

Nel presente Capo abbiamo poi veduto avverarsi il processo di amplificazione triadica imitativa pei limiti di quegli altri due Pseudo-tetracordi, che vanno rispettivamente dal grado III al VI e dal grado VI al II, colla concomitante formazione dei gruppi dal grado III e dal grado VI.

L'ambito tonale comprende ancora due Pseudo-tetracordi, l'uno tra il grado VII e il III, l'altro tra il grado IV ed il VII. Ora, la possibilità di imitativa amplificazione triadica dei loro limiti è intralciata dal fatto che la gamma diatonica nega al grado VII non soltanto una 3ª maggiore (come avviene ai gradi II, VI e III) ma anche una 5ª giusta. Mentre infatti i gradi II, VI e III dispongono dei suoni costituenti i Tricordi giusti quale materiale per le rispettive amplificazioni, il grado VII dispone soltanto del materiale del Tricordo diminuito, il quale si presta assai meno che quello dei Tricordi giusti ad essere sentito quale Triade imitativa e ciò per due ragioni: *a*) per le sue accentuate caratteristiche tonali, che ne definiscono in modo più perentorio le funzioni tipiche; *b*) per esser dotato della dissonanza acustica di 5ª diminuita ed esser quindi costruttivamente più dissimile dalla Triade che dovrebbe imitare.

Malgrado però queste sue peculiarità, la forza del senso imitativo è tale che anche il materiale del Tricordo diminuito, purchè si trovi a far parte di gruppo attivo, dentro ad una serie continuata di gruppi similari, specialmente se in forma di Progressione, ha la possibilità di venir accettato a fare ufficio di amplificazione triadica del grado VII.

Si può dire che il moto attivo sia specialmente atto ad obliterare le caratteristiche tonali che l'amalgama formato dai gradi VII, II, IV potrebbe avere come ᵕVII; mentre la partecipazione ad una serie continuata serve piuttosto a togliere evidenza alla imperfezione della costruzione acustica dell'amalgama stesso.

D'altra parte nè l'una nè l'altra di tali condizioni è sufficiente a togliere valore di ᵕVII all'amalgama costituito dai gradi VII, II e IV una volta ch'esso sia sentito come tale; è escluso cioè che si

Digitized by Google

possa giungere al suddetto assieme di suoni sentendolo come ᵕVII e poi per metàtesi interpretarlo come Triade imitativa; e quindi — implicitamente — è escluso che da quest'ultima possa incominciare la serie.

Perchè all'amalgama in questione possa venire applicata l'interpretazione imitativa è necessario che questa si presenti possibile al momento istesso in cui l'amalgama appare, ciò che si avvera:

1) quando esso formi gruppo attivo con una Quasi-triade che lo preceda;

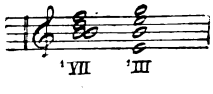
2) quando sia preceduto da un gruppo attivo tipico o imitativo che predisponga il senso logico musicale ad accettarlo di primo acchito come Triade imitativa.

B. Ha vita così una nuova Triade imitativa, che segneremo: ¹VII e che per la sua struttura anche acusticamente dissonante denomineremo *Pseudo-triade del grado VII.* Essa è equisonante appunto al ᵕVII; ma mentre il ᵕVII (Si - Re - Fa) ha nella sua 1ª e 3ª suoni della *D* e nella sua 5ª il Centro della *S*, ed inoltre esprime colla 1ª la sensibile del Tetracordo principale e colla sua 3ª e 5ª rispettivamente l'indicatrice e la sensibile del Tetracordo secondario — la ¹VII per contro rappresentando l'imitativa amplificazione triadica dell'iniziale (Si) del Pseudo-tetracordo del grado VII (Si - Do - Re - Mi), ha in questa stessa iniziale (Si) la sua 1ª e il suo Pseudo-centro ed esprime inoltre colla sua 3ª (Re) la fittizia sensibile dell'istesso Pseudo-tetracordo sul grado VII.

C. Colla partecipazione della ¹VII si formano adunque due nuovi gruppi imitativi attivi e precisamente:

1) un gruppo esprimente i limiti del Pseudo-tetracordo dal grado VII, la cui méta trova amplificazione nella ¹III; esso quindi così si concreta nella forma attiva, sola praticabile: ¹VII · ¹III:

Esempio 273.



Lo denomineremo Gruppo pseudo-cadenzale dal grado VII.

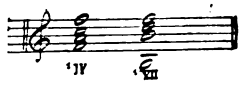
Oltre ad esprimere, nella sua funzione tetracordale il moto attivo da iniziale armonica (¹VII) a méta armonica (¹III), esso, in via secondaria, riproduce la Cadenza autentica, imita cioè il gruppo attivo di 1° ordine: $D \cdot T$; quindi la ¹VII assume imitativamente anche il valore di una dominante e la ¹III il valore di una tonica;

2) il secondo gruppo esprime i limiti del Pseudo-tetracordo che va dal grado IV al grado VII, la cui iniziale trova amplificazione nella *S*; questa pure prenderà qui adunque una funzione imitativa e precisamente la funzione di iniziale armonica, per cui si

Digitized by Google

potrà meglio indicarla, sotto tale aspetto, come Triade del grado IV segnandola ¹IV. Si concreta così il gruppo, nella forma attiva sola praticabile: ¹IV · ¹VII:

Esempio 274.



Lo denomineremo Gruppo pseudo-cadenzale dal grado IV.

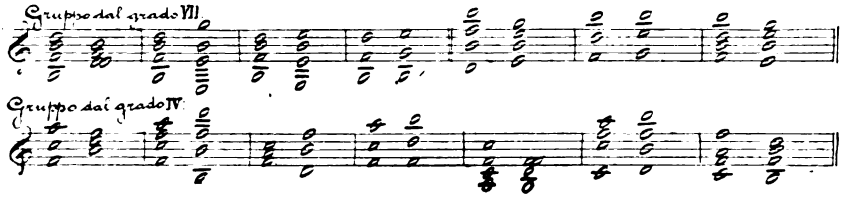
Anch'esso mentre esprime nella sua funzione tetracordale un moto attivo, riproduce, in via secondaria, la funzione della Cadenza autentica; quindi la ¹IV ha veste di iniziale armonica e valore di una dominante, la ¹VII ha veste qui di méta armonica e valore di una tonica.

D. La ¹VII si presta a due rivolti; mentre nello Stato diretto essa reca nel grave la sua 1ª ossia il Pseudo-centro, nel 1° rivolto reca nel grave la 3ª e nel 2° rivolto la 5ª.

Nella ¹VII, come nelle altre Triadi imitative, si può ommettere o la 3ª o la 5ª; si raddoppia a preferenza il Pseudo-centro.

E. Nella realizzazione pratica dei nuovi gruppi imitativi dal grado VII e dal grado IV si avverano forme di collegamento imitanti tutte quelle praticabili pel gruppo tipico $D \cdot T$; esempî:

Esempio 275.



Come si vede, in questi gruppi il collegamento della 3ª del 1° amalgama colla 3ª del 2° amalgama, non dà luogo ad alcuna delle obbiezioni che vedemmo presentarsi in simile caso per gli altri gruppi imitativi.

F. Il gruppo dal grado VII può innestarsi per crasi a quello attivo dal grado III; in tal caso la ¹III avrà funzione imitativa di méta armonica e di tonica rispetto alla ¹VII che la precede e funzione imitativa di iniziale armonica e di dominante rispetto alla ¹VI che la segue.

Il gruppo dal grado IV può innestarsi per crasi al gruppo attivo dal grado VII; in tal caso la ¹VII avrà funzione imitativa di méta armonica rispetto alla ¹IV che la precede e di iniziale armonica e di dominante rispetto alla ¹III che la segue.

Vedremo esempî di tutto ciò trattando delle Progressioni.

Digitized by Google

G. Come già abbiamo indicato, alla ^{1}VII si giunge soltanto:

1) dalla ^{1}IV, con quelle forme di collegamento che vedemmo all'es. 275;

2) da un amalgama con funzioni di accordo dissonante imitativo, come vedremo ai §§ 114 e 115.

§ 113. — Come vedemmo al § 56, mentre le Triadi dei gradi V e I formano un gruppo fondamentale (cioè quello tipico di 1° ordine), nel quale sia la funzione tetracordale che la funzione tonale porta come precipua e prevalente la Triade del grado I, tanto che in entrambi i casi segnammo tale gruppo come $D \cdot T$, $T \cdot D$; per contro le Triadi dei gradi I e IV formano un gruppo fondamentale, che nella sua funzione tetracordale, identica a quella del gruppo tipico di 1° ordine, reca come precipua la Triade del grado IV (ed in tal caso lo segnammo: $E \cdot S$, $S \cdot E$) e nella sua funzione tonale, costruttivamente inversa a quella del gruppo tipico di 1° ordine, reca come precipua la Triade del grado I (ed in tal caso lo segnammo: $T \cdot S$, $S \cdot T$).

Ora questo gruppo formato dalle Triadi dei gradi I e IV, il quale normalmente e in via tipica ripete esatta soltanto la funzione tetracordale del gruppo tipico di 1° ordine, può riprodurne la funzione tonale in via imitativa, conservando in tal caso in entrambe le funzioni la precipuità alla sua Triade del grado IV.

Sotto questo nuovo aspetto indicheremo il gruppo come ^{1}I $\cdot$ ^{1}IV, ^{1}IV $\cdot$ ^{1}I, denominandolo Gruppo imitativo dal grado I. In esso, mentre la forma ^{1}I $\cdot$ ^{1}IV è attiva e la forma ^{1}IV $\cdot$ ^{1}I passiva in via tipica, la prima (spoglia dell'originaria funzione di Semicadenza plagale) riproduce in via imitativa la Cadenza autentica e la seconda (spoglia dell'originaria funzione di Cadenza plagale) riproduce in via imitativa la Semicadenza autentica.

Il nuovo fatto imitativo qui descritto si avvera però soltanto ove il gruppo dal grado I si trovi inserito in una serie continuata di gruppi tipici e imitativi di 1° ordine, specialmente ove tali serie abbian forma di Progressione; ne vedremo le precipue applicazioni pratiche quando tratteremo di tali serie.

III. — ***Accordi dissonanti imitativi di*** 7^{n} ***e di*** 9^{a} ***sui gradi*** VI, III, VII, IV, I.

§ 114. — **A.** A quel modo che vedemmo la ^{1}II (considerata quale una Dominante rispetto alla Triade del grado V) divenire elemento di formazioni polivoche imitanti la C^{7} e la C^{9}, e dare quindi origine a gruppi imitativi frigi, riproducenti i gruppi di 2° ordine, così vedremo ora anche la ^{1}VI, la ^{1}III, la ^{1}VII, la ^{1}IV e

Digitized by Google

la ^{1}I, ciascuna in quanto sentita come una Dominante, dare occasione e prender parte ad un processo simile e quindi formarsi altrettanti Accordi dissonanti imitativi di 7ª e di 9ª sui gradi VI, III, VII, IV, I (che studieremo ora partitamente) e, di conseguenza, altrettanti gruppi sui gradi suddetti riproducenti i gruppi tipici di 2° ordine.

α) Accettata nella ^{1}II la funzione imitativa di Pseudo-tonica del gruppo ^{1}VI · ^{1}II, la rispettiva Pseudo-dominante ^{1}VI, si unisce alla ^{1}V (al modo stesso con cui la *D* si unisce alla *S* negli Accordi dissonanti tipici) per dar origine ad un Accordo dissonante imitativo di 7ª e ad uno di 9ª sul grado VI, che segneremo VI^7 e VI^9 (leggi: 7ª oppure 9ª imitativa sul grado VI), funzionanti imitativamente rispetto alla Pseudo-tonica ^{1}II a quel modo che la *C*^{7} e la *C*^{9} funzionano rispetto alla *T*.

Vedi esempio: 276, α.

Ciascun d'essi viene sentito come esprimente in via imitativa un Binomio, nel quale la 1ª, 3ª e 5ª dell'Accordo rappresentano rispettivamente Pseudo-centro, 3ª e 5ª dell'una Triade (^{1}VI) e la 7ª ed eventuale 9ª rappresentano Centro e 3ª dell'altra Triade (^{1}V).

β) Similarmente, accettata la ^{1}VI come Pseudo-tonica del gruppo ^{1}III · ^{1}VI, la rispettiva Pseudo-dominante ^{1}III si unisce alla ^{1}II a formare (ad imitazione del formarsi tipico della *C*^{7} e della *C*^{9}) un Accordo dissonante imitativo di 7ª ed uno di 9ª sul grado III, che indicheremo come III^7 e III^9, funzionanti rispetto alla ^{1}VI come la *C*^{7} e la *C*^{9} rispetto alla *T* ed aventi caratteristiche costruttive similari a quelle della VI^7 e della VI^9.

Vedi es. 276, β.

Ciascuno dei quattro accordi VI^7, VI^9; III^7, III^9, al pari che la II^7 e la II^9, si differenzia costruttivamente dall'Accordo tipico corrispondente, essenzialmente pel fatto di contenere una sensibile fittizia (3ª dell'Accordo).

γ) Accettata la ^{1}III come Pseudo-tonica nel gruppo ^{1}VII · ^{1}III, avviene che, malgrado la deficiente costruzione della ^{1}VII questa si unisce colla ^{1}VI per formare (ad imitazione del formarsi della *C*^{7} e della *C*^{9}) un Accordo dissonante imitativo di 7ª ed uno di 9ª sul grado VII, che segneremo VII^7, VII^9, funzionanti rispetto alla ^{1}III a quel modo che *C*^{7} e *C*^{9} rispetto alla *T*.

Anche in essi la 1ª rappresenta il Pseudo-centro dell'una Triade e la 7ª quello dell'altra Triade di un Binomio imitativo.

Dagli Accordi dissonanti tipici si differenziano essenzialmente per avere una sensibile fittizia (la loro 3ª) ed una 5ª diminuita, che però si comportano come fossero una vera sensibile ed una Quinta giusta.

Vedi es. 276, γ.

δ) Accettata la ^{1}VII come Pseudo-tonica nel gruppo ^{1}IV · ^{1}VII,

Digitized by Google

la ^{1}IV si unisce alla ^{1}III per formare un Accordo dissonante imitativo di 7ª ed uno di 9ª sul grado IV, che segneremo IV^7 e IV^9, imitanti nella costruzione e nella funzione la C^7 e la C^9.

Ciascun d'essi ha un Centro nella sua 1ª e un Pseudo-centro nella sua 7ª e rappresenta in via imitativa un Binomio.

Vedi es. 276, δ.

ε) Similmente, accettata la ^{1}IV colla funzione di una Tonica nel gruppo tonalmente imitativo ^{1}I · ^{1}IV, la ^{1}I si unisce poi alla ^{1}VII per formare un Accordo dissonante imitativo di 7ª ed uno di 9ª sul grado I, che segneremo I^7 e I^9, funzionanti rispetto alla ^{1}IV come la C^7 e la C^9 rispetto alla T ed aventi le stesse caratteristiche costruttive della IV^7 e della IV^9.

Vedi esempio 276, ε.

Ciascuno dei quattro accordi IV^7, IV^9; I^7, I^9 si differenzia nella costruzione dall'Accordo tipico corrispondente, essenzialmente per avere una 7ª maggiore in luogo della 7ª minore.

B. In base alle medesime ragioni ammesse già per la II^7 e per la II^9, anche per ciascuno degli altri Accordi imitativi di 7ª è richiesta la preparazione della 7ª oppure dell'altra Triade imitativa e per ciascuno degli altri Accordi imitativi di 9ª è richiesta la preparazione della 7ª e della 9ª (vedi § 108 B, e § 109 B); in luogo di che (in massima) è però ammissibile la preparazione dell'altra Triade imitativa. Specialmente per le 7ª si accettano nella pratica forme un po' libere di preparazione, che ne conservano il solo carattere di indice triadico, obliterando quello di ponte acustico (vedi es. 276). I moderni autori giungono anche a tralasciare talvolta del tutto la preparazione.

C. Quanto si è detto riguardo ad ommissioni ed a raddoppi di suoni per la II^7 (§ 108, C) e per la II^9 (§ 109, C) vale anche per le altre 7ª e 9ª imitative.

E per le altre 9ª imitative vale pure quanto si è detto, trattando della II^9 (§ 109, C), riguardo alle precauzioni necessarie ad evitare parallele fra il collegamento della 9ª e quello della 5ª dell'Accordo.

Al pari della II^7 (vedi es. 258) ciascuno dei nuovi Accordi imitativi di 7ª è passibile di tre rivolti; e mentre lo Stato diretto reca 5ª nel grave la 1ª dell'Accordo, il 1° rivolto reca la 3ª, il 2° rivolto la 5ª, il 3° rivolto la 7ª.

Al pari della II^9 ciascuno dei nuovi Accordi imitativi di 9ª sarebbe in realtà passibile di 4 rivolti; però i teorici, anche qui come nel caso della C^9 e della II^9 (vedi § 109, B), e per le stesse ragioni acustiche, ripudiano il 4° rivolto (che recherebbe nel grave la 9ª) e prescrivono anzi che la 9ª debba sempre trovarsi al di sopra e in altra 8ª che la 1ª. Queste ingiunzioni conservano il loro valore dal

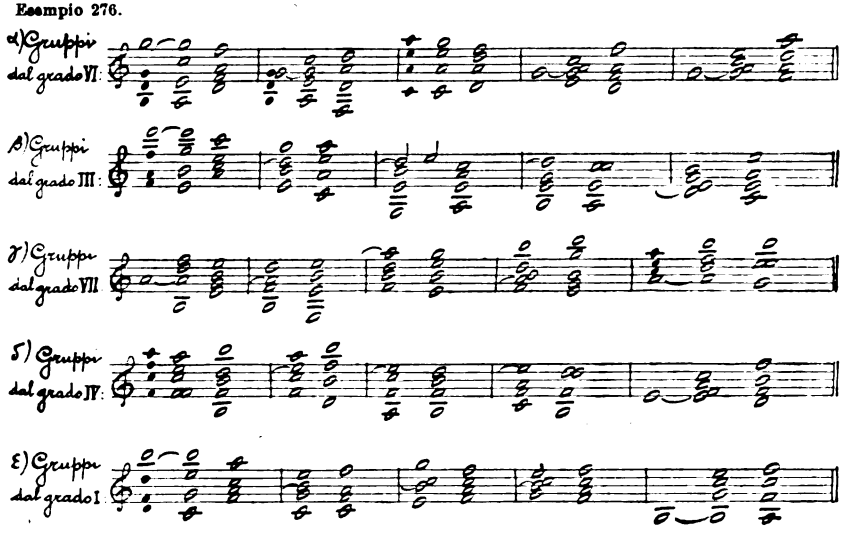
Digitized by Google

punto di vista del rispetto a quello stile che degli accordi imitativi fece massimo uso.

D. Come già vedemmo per la II^7 e per la II^9, la risoluzione di ciascuno degli Accordi dissonanti imitativi qui studiati alla rispettiva Pseudo-tonica avviene a quella guisa e con le precipue fra quelle forme di collegamento colle quali la C^7 e la C^9 risolvono direttamente alla T; quindi ciascuno dei gruppi $VI^{7 \cdot 1}II$, $III^{7 \cdot 1}VI$, $VII^{7 \cdot 1}III$, $IV^{7 \cdot 1}VII$, $I^{7 \cdot 1}IV$, può concretarsi in forme similari a tutte quelle che vedemmo praticabili pel gruppo imitativo di 1° ordine: $II^{7 \cdot 1}V$ (es. 259) e ciascuno dei gruppi $VI^{9 \cdot 1}II$, $III^{9 \cdot 1}VI$, $VII^{9 \cdot 1}III$, $IV^{9 \cdot 1}VII$, $I^{9 \cdot 1}IV$ può concretarsi in forme similari a tutte quelle che all'esempio 263, casi 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, vedemmo praticabili per il gruppo imitativo di 1° ordine $II^{9 \cdot 1}V$. — Anche per questi Accordi imitativi di 9ª, la cosidetta risoluzione melodica della 9ª regolarmente preparata viene da noi considerata come un caso di ritardo imitativo da trattarsi a suo luogo.

Ecco esempî pratici delle precipue fra le suindicate forme di collegamento, applicate ai singoli nuovi gruppi costituiti ciascuno da una 7ª e una Triade imitativa:

Esempio 276.

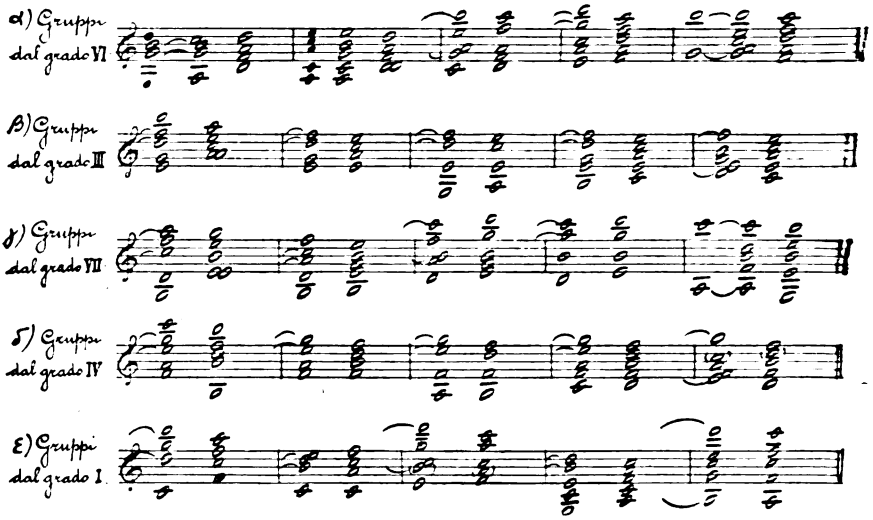


La 7ª dell'Accordo dissonante imitativo può passare all'8ª, resta però la sensazione di essa e la richiesta di una conforme risoluzione (vedi es. 276, β, caso 3).

Ecco esempî delle precipue forme di collegamento, applicabili ai singoli nuovi gruppi costituiti ciascuno da una 9ª ed una Triade imitative:

Digitized by Google

Esempio 277.



E. Al pari dei gruppi triadici imitativi $^{1}VII \cdot {}^{1}III$ e $^{1}IV \cdot {}^{1}VII$, dai quali prendono origine, e per le stesse ragioni, anche i nuovi gruppi imitativi di 1° ordine: $VII^{7} \cdot {}^{1}III$, $VII^{9} \cdot {}^{1}III$; $IV^{7} \cdot {}^{1}VII$, $IV^{9} \cdot {}^{1}VII$ trovano di regola il loro posto naturale nelle Progressioni.

Ciascuno degli altri gruppi, qui studiati, contenenti 7ª o 9ª imitative, può senz'altro avverarsi anche isolatamente, cioè al di fuori delle Progressioni.

F. Come ciascuno dei gruppi $^{1}II \cdot D$, $II^{7} \cdot D$ e $II^{9} \cdot D$ ha vita nella sua funzione tetracordale, anche se la *D* compare incorporata in una forma di Accordo dissonante tipico (vedi § 106, G; 108, D; 109, D), così anche ciascuno dei gruppi attivi qui studiati, costituiti:

a) da due Triadi imitative, oppure

b) da una Settima e una Triade imitative, oppure

c) da una Nona e una Triade imitative,

avrà vita nella sua funzione tetracordale anche se la Triade costituente méta armonica comparirà incorporata in un Accordo dissonante imitativo, assumendo con ciò veste di Triade di Dominante.

Ne risulteranno:

1) forme nelle quali la méta armonica (2° amalgama) comparirà incorporata in una Settima imitativa, mentre la 3ª del 1° amalgama diverrà 7ª del secondo;

2) forme nelle quali la méta armonica (2° amalgama) comparirà incorporata in una Nona imitativa, mentre la 3ª e la 5ª del 1° amalgama diverranno rispettivamente 7ª e 9ª del secondo.

Il secondo Accordo imitativo, al quale per tal modo in ognuno

Digitized by Google

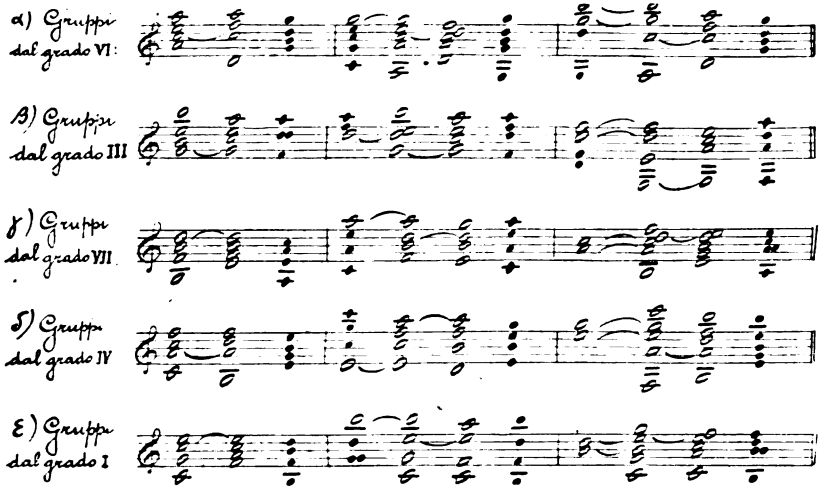
dei predetti casi si giunge, avrà poi la sua normale risoluzione alla rispettiva Pseudo-tonica, avverandosi così l'innesto di due gruppi, mentre il predetto 2° Accordo imitativo conglobante in sè la méta armonica del 1° gruppo, metterà in azione la sua normale funzione di dominante, dando così origine ad un 2° gruppo.

Come si vedrà dagli esempî, perchè il 2° Accordo risulti completo è spesso necessario raddoppiare qualche suono del primo.

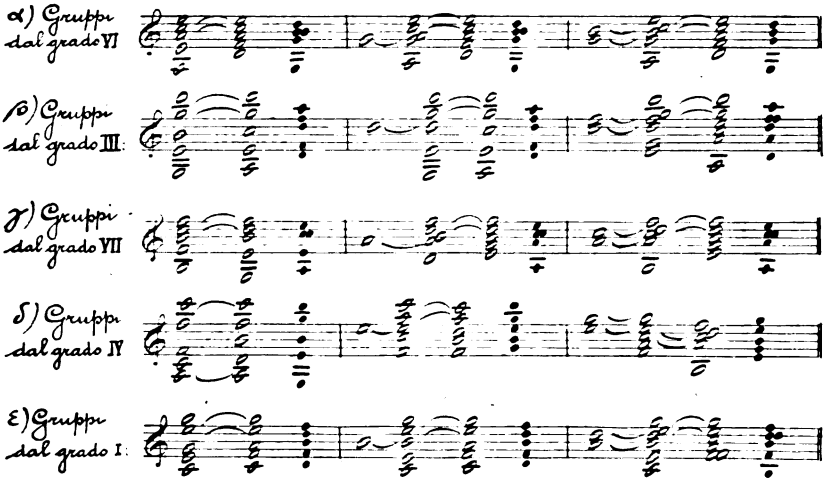
I rivolti che esemplifichiamo per qualche gruppo sono naturalmente applicabili anche a tutti gli altri e con forme similari.

Esempio 278.

I. In ogni gruppo la méta armonica è conglobata in una 7ª imitativa.



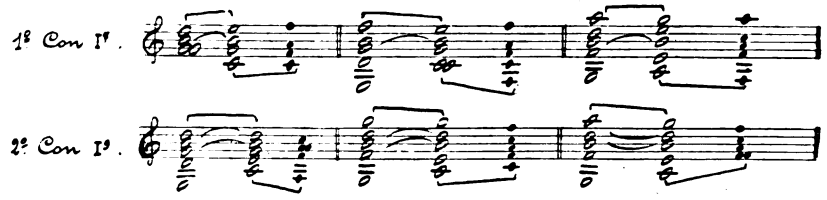
II. In ogni gruppo la méta armonica è conglobata in una 9ª imitativa.



Digitized by Google

Si noti pure che nella I^7 o nella I^9 possa comparire conglobata la méta armonica di precedente gruppo e precisamente del gruppo autentico; si avranno quindi ancora i seguenti casi di innesto:

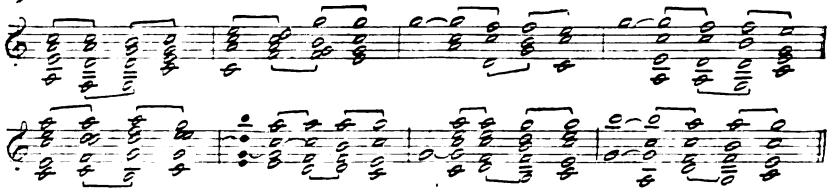
Esempio 279.



G. Come naturale conseguenza di quanto esponemmo alla lettera precedente, si potranno avere — con le stesse giustificazioni — anche delle serie di più di due gruppi consecutivi, tali cioè che in ciascuna d'esse la méta armonica di ciascun gruppo, eccetto l'ultimo, compaia conglobata nel 1° amalgama del gruppo susseguente.

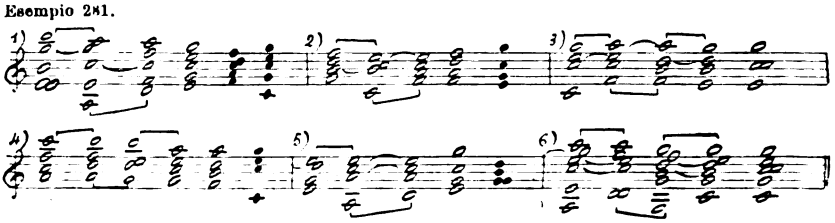
Riservandoci di sviluppare tale possibilità nel trattare delle Progressioni, ci limitiamo qui ad esemplificare varie forme del caso più usato di innesto di tre consecutivi gruppi, cioè della serie: Gruppo dal grado VI — Gruppo frigio — Gruppo autentico, che porta alla conclusione tonale.

Esempio 280.



H. In tutti i casi di innesto da noi sin qui esaminati, la méta armonica dell'ultimo gruppo innestato compariva sempre univoca quale Triade o Pseudo-triade. Ora è d'uopo notare che essa può anche comparire invece conglobata in un Accordo dissonante imitativo, il quale in tal caso (anzichè dar adito alla formazione di un nuovo successivo gruppo imitativo) viene poi per metátesi sentito come Accordo dissonante parziale o derivato e come tale risolto.

Esempio 281.

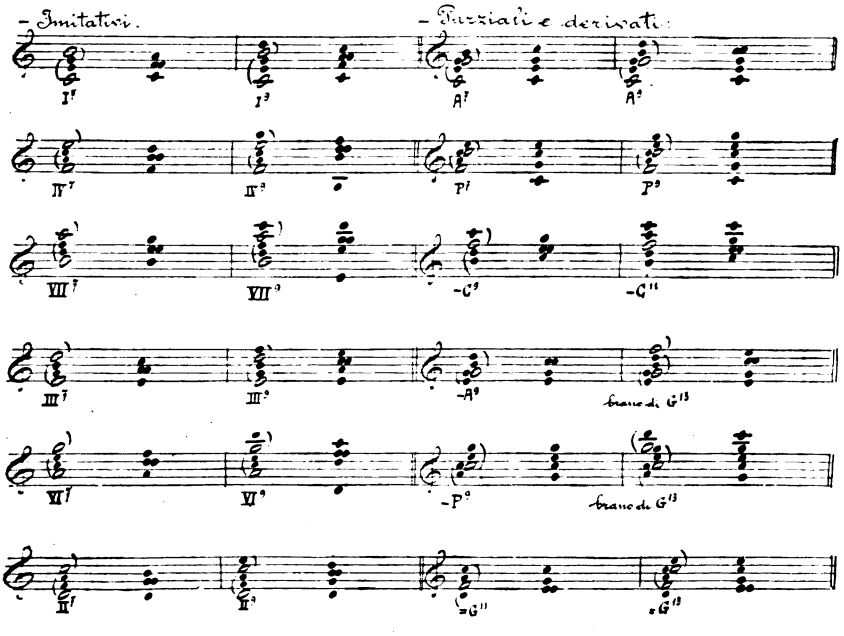


Digitized by Google

Nel caso 1 la ^{1}II, méta armonica del secondo gruppo imitativo si presenta conglobata nella II^{7}, la quale viene, per metátesi, sentita come $=C^{11}$ e come tale risolta alla *T*. Nel caso 5, la stessa ^{1}II è conglobata nella II^{9}, che vien poi sentita e risolta come $=G^{13}$. In modo similare si interpretano gli altri casi.

L. E tali casi sono possibili in quanto che appunto ciascuno degli Accordi dissonanti imitativi è equisonante ad un Accordo dissonante parziale o derivato o (in due casi) ad un brano di G^{13}, come risulta dal seguente specchietto nel quale — per completezza — ripetiamo anche le equisonanze di II^{7} e II^{9}, dando di ogni Accordo la risoluzione tipica e indicandone con note bianche i Centri e Pseudo-centri:

Esempio 282.



IV. — *Accordi imitativi parziali.*

§ 115. — Accordi imitativi parziali provenienti dalle 7ª imitative. — **A.** Al § 110, A, abbiamo già accennato al fatto che nella successione $S \cdot D$ la *S* può anche interpretarsi derivata dalla II^{7} per ommissione della 1ª di tale Accordo imitativo. Ma v'ha di più. Come dal gruppo tipico di 1° ordine: $C^{7} \cdot T$, ommettendo la 1ª della C^{7}, si deduce il Gruppo tipico di 2° ordine: $^{\smile}$VII $\cdot$ *T* (ossia $-C^{7} \cdot T$), così

Digitized by Google

logicamente da ciascun gruppo formato da 7ª imitativa e rispettiva Pseudo-tonica, si potrà, mediante ommissione della 1ª nell'Accordo di 7ª, dedurre un gruppo imitante appunto il Gruppo tipico di 2° ordine: $-C^7 \cdot T$.

La 7ª imitativa, priva così della sua 1ª, resta rappresentata da un amalgama con aspetto di Triade o di Tricordo; ed infatti il gruppo intero, che ne risulta, può ripetere fonicamente una delle successioni già vedute con Triadi o con Tricordi; ma specialmente se tale gruppo si trovi inserito in una serie continuata di gruppi similari, in forma di Progressione, allora la forza del principio imitativo ci fa sentire i suoi due amalgami non più come Triadi o Tricordi; ma bensì il 1° di essi come Accordo imitativo parziale proveniente da una 7ª imitativa, e il 2° come Triade imitativa con valore di Pseudo-tonica.

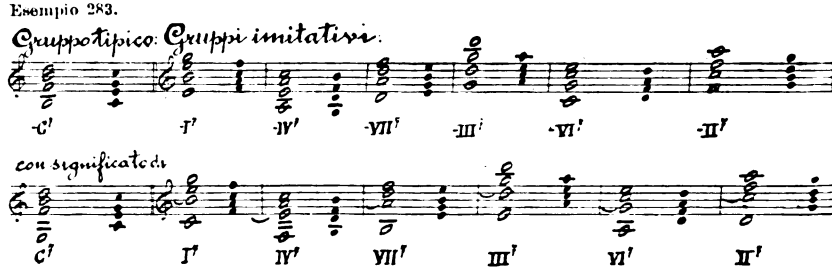
Segneremo l'Accordo imitativo parziale rispettivamente $-I^7$, $-IV^7$, $-VII^7$, $-III^7$, $-VI^7$, a seconda dell'Accordo di 7ª da cui deriva, a quel modo che segnammo $-II^7$ l'amalgama risultante dall'ommissione della 1ª nella II^7; e leggeremo quelle sigle: Brano di 7ª imitativa sul grado I, oppure sul grado IV ecc.; o anche: 7ª imitativa sul sottinteso grado I, ecc.

Ecco i gruppi che si possono così formare (ripetendo qui, per completezza, in ogni esempio il gruppo $-II^7 \cdot D$ di cui già parlammo al § 110); ciascun d'essi mantiene il nome usato pel corrispondente gruppo con 7ª completa; avremo quindi:

$-I^7 \cdot {}^1IV$ gruppo dal grado I,

$-IV^7 \cdot {}^1VII$ gruppo dal grado IV, e così via.

Esempio 283.



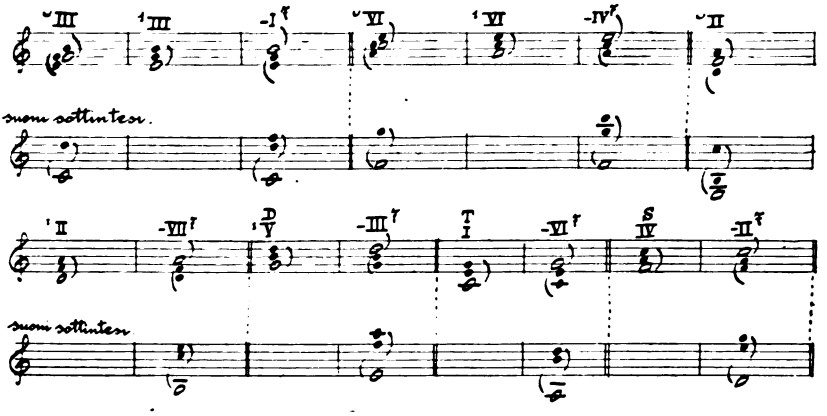
In ciascuno dei nuovi gruppi, al pari che nel gruppo tipico $-C^7 \cdot T$, quando i due amalgami siano in stato diretto, la voce grave procede da una sensibile vera o fittizia alla rispettiva méta, individuando un Tetracordo.

Anche qui, quando questo caratteristico moto tetracordale attivo si ripeta in serie, impone funzioni imitative agli amalgami che lo esprimono.

Digitized by Google

Veniamo così a riconoscere la possibilità di una seconda interpretazione imitativa per quei suoni che formano le Triadi e i Tricordi giusti; nel seguente specchietto la poniamo a raffronto della primitiva interpretazione tipica e della prima interpretazione imitativa, segnando in ogni caso con note bianche i risultanti Centri e Pseudo-centri e indicando, a parte, i suoni triadici sottintesi:

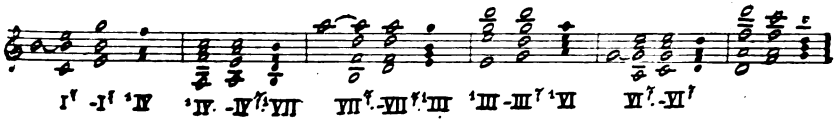
Esempio 284.



B. Se una tale nuova interpretazione, che dà vita a 7ª con 1ª sottintesa, si impone dentro a una Progressione, essa però è possibile anche in casi isolati e precisamente:

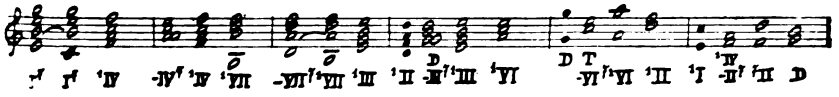
1) ove l'Accordo parziale sia preceduto o seguito dall'Accordo totale o dalla Triade che ha per Centro la 1ª di tale Accordo totale; nel 1° caso la voce grave (se gli amalgami siano in stato diretto) procede da iniziale a sensibile tetracordale e nel 2° caso da sensibile a iniziale per finire sempre alla rispettiva méta per modo che l'originale gruppo binario si trasforma in gruppo ternario, come nei seguenti esempi:

Esempio 285.



(si può interpretare così anche il caso 3 dell'es. 255);

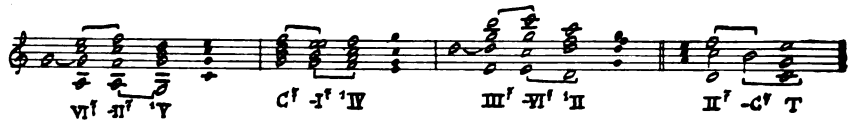
Esempio 286.



Digitized by Google

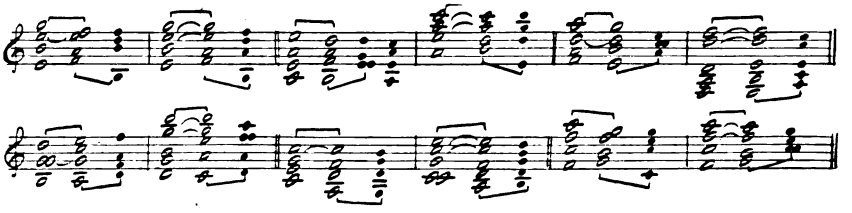
2) ove l'Accordo imitativo parziale compaia come conglobante in sè la méta armonica d'un gruppo che lo preceda, ed il Centro sottinteso dell'Accordo parziale corrisponda al Centro di tale méta armonica, cosicchè la normale risoluzione del 1° gruppo comporterebbe l'apparire del suono completante l'Accordo parziale in rispettivo Accordo totale; esempî:

Esempio 287.



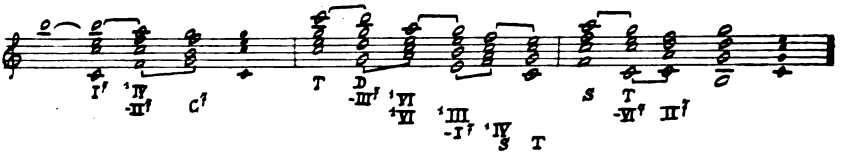
C. Anche la méta armonica a cui si giunga da una 7ª imitativa con 1ª sottintesa può comparire conglobata in un Accordo dissonante tipico o imitativo, ciò che comporta l'innesto di 2 gruppi:

Esempio 288.



D. Il 1° amalgama di un gruppo imitativo o tipico può trovarsi ad aver valore di Triade tipica o imitativa rispetto ad altro amalgama che lo preceda, e ad assumere poi per metátesi il valore di 7ª imitativa con 1ª sottintesa per formar gruppo coll'amalgama che lo segue:

Esempio 289.



Nel caso 1, si giunge al Fa del 2° amalgama come a méta tetracordale; poi per metátesi lo stesso Fa vien sentito come sensibile, dalla quale si procede alla rispettiva méta Sol. — In modo simile si analizzano gli altri casi.

§ 116. — Accordi imitativi parziali provenienti dalle 9ª imitative. — **A.** Come dalla C^9 si deduce, per ommissione della sua 1ª, la $\text{-}C^9$ e come, alla stessa guisa, dalla II^9 si deduce l'Accordo parziale

Digitized by Google

imitativo di 7ª sul grado IV, ossia Nona imitativa sul sottinteso grado II (-II⁹), così da ciascuna altra 9ª imitativa si deduce, per ommissione della sua 1ª, un Accordo parziale imitativo di 7ª, che segneremo rispettivamente: -I⁹, -IV⁹, -VII⁹, -III⁹, -VI⁹ (leggi: 9ª imitativa sul sottinteso grado I, sul sottinteso grado IV e così via).

Ciascuno di tali Accordi parziali si comporta come nel far parte del rispettivo Accordo totale (con quelle maggiori libertà di collegamenti che vedemmo proprie alla -*C*⁹) e risolvendo alla rispettiva Pseudo-tonica origina un gruppo, al quale conserveremo il nome del corrispondente gruppo con Accordo totale; avremo quindi:

-I⁹ · ¹IV gruppo dal grado I;

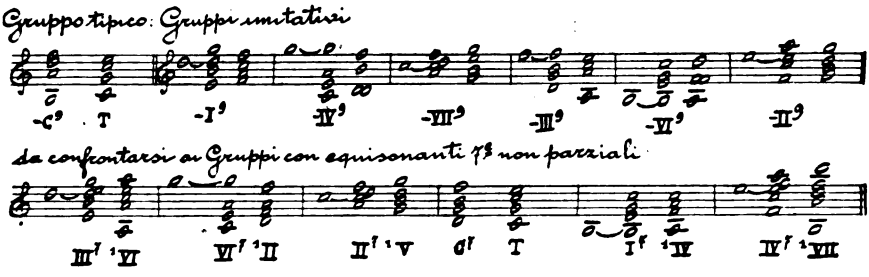
-IV⁹ · ¹VII gruppo dal grado IV e così via.

Ciascuno di questi nuovi gruppi imita il Gruppo autentico tipico di 2° ordine -*C*⁹ · *T*.

Come abbiamo constatato per la -II⁹ e per le stesse ragioni (vedi § 110, B) si richiede per le 7e imitative parziali la preparazione della sola 7ª.

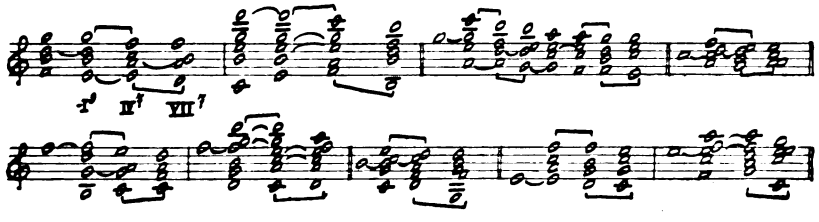
Ecco esempî dei nuovi gruppi (in varî rivolti); aggiungiamo per completezza il Gruppo frigio già studiato:

Esempio 290.



B. Anche la méta armonica a cui si giunga da una 7ª imitativa parziale può comparire conglobata in un Accordo dissonante tipico o imitativo, ciò che comporta l'innesto di due consecutivi gruppi, come risulta dai seguenti esempî:

Esempio 291.



Digitized by Google

C. I. Alla 7ª imitativa parziale si giunge normalmente da amalgama il cui integrale collegamento o risoluzione completerebbe la 7ª imitativa parziale nel rispettivo Accordo totale di 9ª da cui essa proviene; in tal caso la vera natura della 7ª è doppiamente stabilita e cioè:

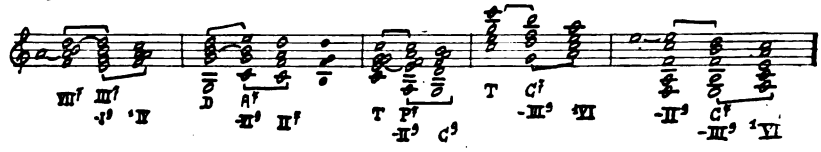
1) dalla fisonomia del gruppo che con essa forma il precedente amalgama;

2) dalla sua risoluzione ad imitazione del gruppo tipico di 3° ordine $-C^9 \cdot T$. Vedasi appunto il caso 1 dell'es. 291, dove l'integrale risoluzione della C^7 (1° amalgama) comporterebbe nel 2° amalgama anche il Do completando così la $-I^9$ in I^9.

Una simile doppia designazione si avvera anche ove la 7ª imitativa parziale sia preceduta dal rispettivo Accordo totale ossia dalla 9ª imitativa dalla quale essa proviene, come nel caso 2 dell'es. 291 oppure (se si rinunci alla diretta preparazione della 7ª) dalla Triade (accompagnata o no da 7ª) il cui Centro è sottinteso nella 7ª parziale.

II. Alcune volte però la 7ª imitativa parziale è definita come tale, soltanto dalla sua risoluzione alla rispettiva Tonica imitativa; ciò si avvera in modo speciale allorquando dopo esser giunti per via normale ad una 7ª non parziale, la si senta poi per metátesi quale 7ª imitativa parziale risolvendola in conformità, come nei casi del seguente esempio:

Esempio 292.



Esaminiamo, in via d'esempio, il caso 1; in esso i primi due amalgami esprimono il gruppo imitativo dal grado VII, la cui méta armonica compare (nel 2° amalgama) conglobata nella III^7; sotto questo aspetto il Mi di tale 2° amalgama è appunto Centro triadico (della ^1III); ma ecco che, per metátesi questa III^7 viene ora sentita come $-I^9$, per cui appare sottinteso un Do, centro di Triade del grado I, conglobata, con funzione di dominante, in un accordo dissonante; il Mi prende quindi valore di 3ª di tale Triade e di sensibile, e l'intero amalgama risolve di conseguenza alla ^1IV, formando così (ad imitazione del gruppo autentico di 2° ordine $-C^9 \cdot T$) il gruppo imitativo (di 2° ordine) del grado I, cioè: $-I^9 \cdot {}^1IV$.

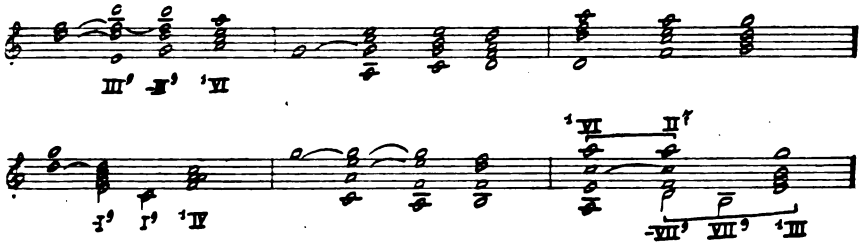
In altre parole: si giunge al Mi del 2° amalgama come a méta del pseudo-tetracordo Si - Do - Re - Mi; presentandosi esso Mi conglobato in Accordo dissonante, in via normale lo si sentirebbe poi, per crasi di funzioni, come iniziale del pseudo-tetracordo: Mi - Fa -

Digitized by Google

Sol - La e si procederebbe alla rispettiva méta La ; invece, per metátesi, si sente il Mi come sensibile e si procede alla rispettiva méta Fa.

D. Come abbiamo accennato, ogni 7ª imitativa parziale può essere preceduta dal rispettivo Accordo totale oppure dalla Triade (accompagnata o meno da 7ª) il cui Centro è sottinteso nella 7ª parziale stessa (vedi casi 1, 2, 3 del seguente esempio 293); d'altra parte essa può essere seguita dal rispettivo Accordo totale (casi 4, 5, 6 dell'es. 293); non è per contro da contemplarsi il caso in cui sia seguita dalla Triade (accompagnata o no da 7ª) il cui Centro è in essa sottinteso, in quanto che una tale successione sarebbe da analizzarsi invece come Ritardo di 9ª in 8ª su detta Triade, come meglio vedremo nel Capo seguente (vedi § 122, D).

Esempio 293.

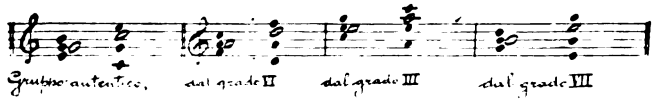


In tutti questi casi al posto del gruppo binario si presenta così un gruppo ternario (cioè costituito da tre amalgami).

Capo III. — TRICORDI IMITATIVI.

§ 117. — **Imitazione del Tricordo autentico.** — **A.** A quella guisa che la successione fondamentale di Cadenza autentica espressa originariamente dal gruppo tipico attivo $D \cdot T$ ha vita anche ove compaia nella forma velata di 3° ordine $\smile III \cdot T$, dove la D si presenta incorporata nel $\smile III$, cioè priva della sua 5ª e accompagnata dalla 3ª della T, così allo stesso modo anche ognuno dei gruppi imitativi attivi dai gradi VI, III e VII, specialmente ove trovisi inserito in una Progressione, può aver vita anche se la sua Triade pseudo-dominante compaia priva della sua 5ª e accompagnata dalla 3ª della rispettiva Triade pseudo-tonica. Quindi, al pari del gruppo attivo autentico, anche i gruppi attivi dai gradi VI, III e VII avranno ciascuno anche una forma attiva di 3° ordine; come qui esemplifichiamo:

Esempio 294.



Digitized by Google

Come si vede, in questi gruppi con forma di 3° ordine, che qui per la prima volta si presentano, il 1° amalgama assume imitativamente le funzioni stesse che nel gruppo tipico attivo di 3° ordine appartengono al Tricordo giusto del grado III (Tricordo autentico) e presenta quindi (al pari di quello) come Centro la sua 3ª, la quale rappresenta nel gruppo una iniziale tetracordale con funzioni di D.

Ci troviamo qui adunque di fronte a un fatto nuovo: il formarsi di Tricordi autentici imitativi; e sono precisamente le Triadi (*S, T, D*) che assumono imitativamente la veste di Tricordo autentico, e cioè:

1) nel gruppo dal grado VI le funzioni di Tricordo autentico, rispetto alla Pseudo-tonica ¹II vengono assunte dai suoni della *S*, che segneremo in tal caso ᵃIV (leggi: Pseudo-tricordo autentico sul grado IV);

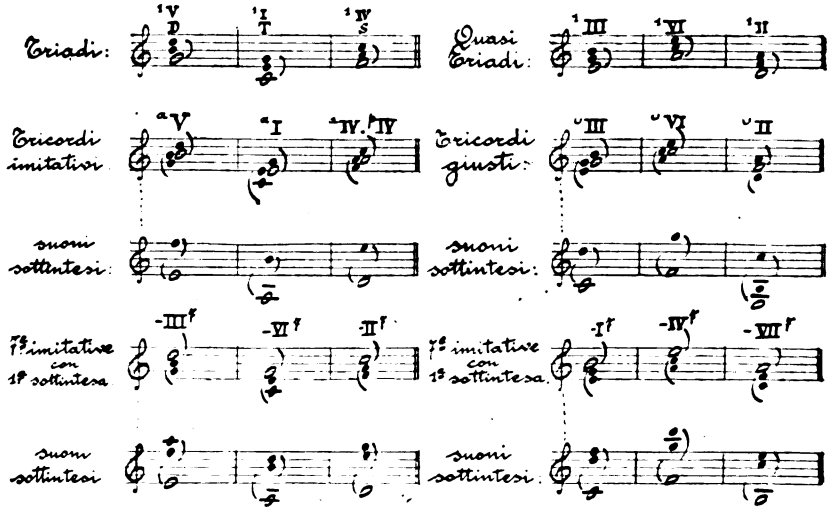
2) nel gruppo dal grado III le dette funzioni rispetto alla Pseudo-tonica ¹VI vengono assunte dai suoni della *T*, che perciò segneremo in tal caso ᵃI (leggi; Pseudo-tricordo autentico sul grado I);

3) nel gruppo dal grado VII le stesse funzioni, rispetto alla ¹III vengono assunte dai suoni della *D* che segneremo in tal caso ᵃV (leggi: Pseudo-tricordo autentico sul grado V).

Fatti similari non si avverano pei gruppi attivi dal grado IV e dal grado II, cioè rispetto alle Pseudo-toniche: ¹VII e ¹V, e ciò per il peculiare valore tonale del Tricordo diminuito.

Il quadro delle equisonanze da noi prospettato nell'esempio 284 può quindi ora venir completato colle tre nuove forme costituenti i Tricordi imitativi, come risulta nel seguente schema complessivo:

Esempio 295.

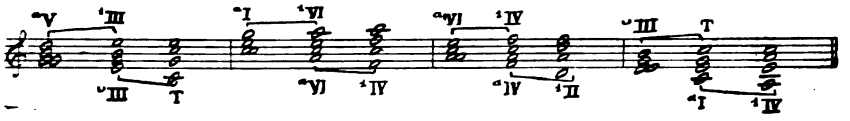


Digitized by Google

B. Il gruppo $^{\smile}VI \cdot S$ che in via tipica ha funzione tetracordalmente attiva, ma rappresenta tonalmente la Semicadenza plagale, può — dentro a una Progressione — assumere funzione imitativa di Cadenza autentica velata, dando alla *S* valore di ^{1}IV, cioè di Tonica imitativa, per modo da poter essere assimilato ai gruppi imitativi quale forma di 3° ordine del Gruppo attivo dal grado I; che segneremo, come tale, $^{a}VI \cdot {}^{1}IV$.

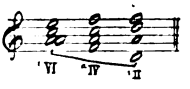
C. La *T* del gruppo tipico attivo di 3° ordine $^{\smile}III.T$ e la Pseudotonica a cui si giunge in ognuno dei gruppi imitativi attivi di 3° ordine $^{a}I \cdot {}^{1}VI$; $^{a}V \cdot {}^{1}III$; $^{a}VI \cdot {}^{1}IV$; possono poi per metàtesi assumere funzione di Tricordo autentico tipico o imitativo rispetto ad un 3° amalgama, avverandosi così l'innesto di due gruppi attivi di 3° ordine; esempio:

Esempio 296.



D. 1) I casi di questo esempio si prestano però anche ad una diversa interpretazione; ognun d'essi infatti si può considerare come rappresentante la forma ternaria di un unico gruppo, costituito da Dominante, Tricordo autentico e Tonica:

Esempio 297.



tale interpretazione viene più spontanea specialmente quando sul 2° amalgama non cade accento ritmico.

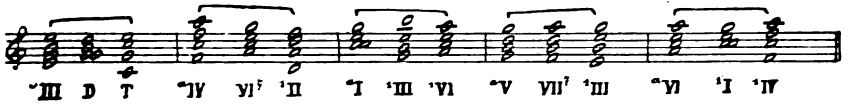
In tale gruppo ternario la Dominante tipica o imitativa può anche essere costituita da Accordo dissonante di 7ª oppure di 9ª.

(Vedi esempî: 333, 334 delle progressioni).

Il Tricordo autentico tipico o imitativo può inoltre trovarsi a formar Gruppo ternario in altre due evenienze e cioè:

2) per esser seguito dalla rispettiva Dominante o Pseudodominante con 1ª espressa (accompagnata o meno da 7ª);

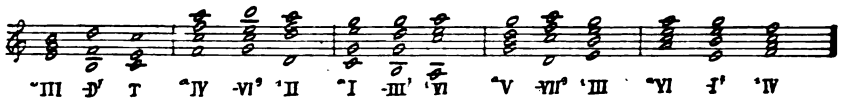
Esempio 298.



3) per esser seguito dalla rispettiva Dominante o Pseudodominante con 1ª sottintesa (sia essa Dominante un Accordo di 7ª o di 9ª):

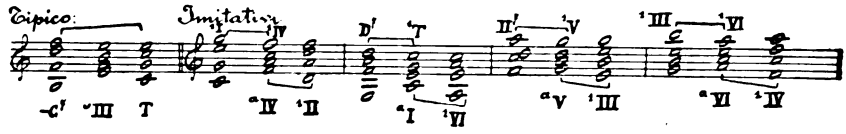
Digitized by Google

Esempio 299.



Si può considerare anche il caso in cui tale Dominante o Pseudo-dominante con 1ª sottintesa preceda il rispettivo Tricordo autentico tipico o imitativo; si ha così il gruppo ternario $-C' \cdot {}^{1}III \cdot T$ e sue imitazioni; ma questo caso pei gruppi imitativi isolati viene in pratica più spontaneamente interpretato in altro modo; data cioè la possibilità di sentire i due primi amalgami come formanti a sè un gruppo attivo, l'assieme dei tre amalgami viene interpretato come innesto di due gruppi, l'uno costituito da Dominante e Tonica, l'altro da Tricordo autentico e Tonica, il 2° amalgama essendo così sentito primamente quale Tonica e poi per metátesi quale Tricordo autentico:

Esempio 300.

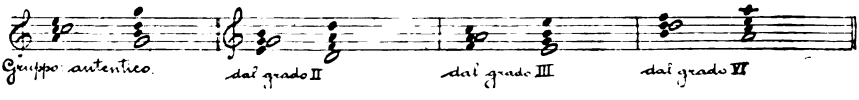


Anche questo esempio, come già l'esempio 296, mostra appunto come si possa giungere ad una Triade o Pseudo-triade e interpretarla poi per metátesi come Tricordo autentico tipico o imitativo.

§ 118. — **Imitazione del Tricordo plagale.** — **A.** A quella guisa che la Semicadenza autentica espressa originariamente dal gruppo tipico passivo $T \cdot D$ ha vita anche se compaia nella forma velata del 3° ordine, cioè $^{\smile}VI \cdot D$, dove la T si presenta incorporata nel VI, cioè priva della sua 5ª e accompagnata dalla indicatrice di quel tetracordo di cui essa T è la méta armonica, così allo stesso modo anche ognuno dei gruppi imitativi passivi dai gradi: II, III e VII, specialmente ove trovisi inserito in una Progressione, può aver vita anche se la sua Triade pseudo-tonica compaia priva della sua 5ª e accompagnata dalla indicatrice di quel tetracordo di cui essa Pseudo-tonica costituisce anche la méta armonica.

Quindi al pari del Gruppo autentico anche i gruppi dai gradi II, III e VII avranno ciascuno anche una forma passiva di 3° ordine, come qui esemplifichiamo:

Esempio 301.



Digitized by Google

Come si vede, in questi gruppi imitativi presentatisi nella nuova forma di 3° ordine, il 1° amalgama assume imitativamente le funzioni stesse che nel gruppo tipico passivo di 3° ordine appartengono al Tricordo giusto del grado VI, ossia Tricordo plagale, e presenta quindi, al pari di quello, come Centro espresso la sua 3ª, la quale rappresenta nel gruppo una méta tetracordale con funzioni di $\dot{T}$.

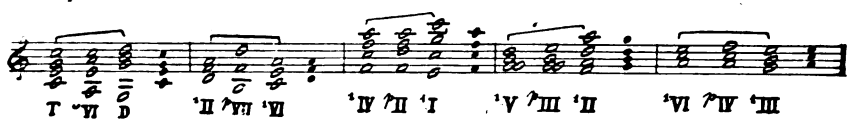
La veste di Tricordo plagale viene assunta nei gruppi dai gradi II, VI, III rispettivamente da Tricordi dei gradi III, VII, IV, che segneremo: ^{p}III, ^{p}VII, ^{p}IV; i tre gruppi si indicheranno quindi come segue: ^{p}III · ^{1}II; ^{p}IV · ^{1}III; ^{p}VII · ^{1}VI.

Fatti similari non si avverano pel gruppo dal grado VII e neppure pel gruppo dal grado IV, ciò perchè, come sappiamo, non sono provvisti di forma passiva (vedi § 112).

B. Il gruppo $^{\smile}$II · *T* che, in via tipica, ha funzione tetracordalmente passiva, ma rappresenta tonalmente la Cadenza plagale, può — dentro a una Progressione — assumere funzione imitativa di Semicadenza autentica velata, dando a *T* valore di Dominante imitativa, per modo da poter essere assimilato ai Gruppi imitativi, quale forma di 3° ordine del gruppo passivo dal grado I, che, come tale, segneremo: ^{p}II · ^{1}I.

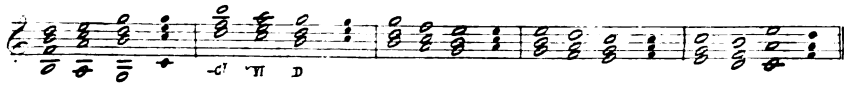
C. Il gruppo passivo di 3° ordine, tipico o imitativo, può essere preceduto dalla rispettiva Triade tonica o pseudo-tonica, risultandone una forma ternaria di gruppo passivo:

Esempio 302



D. α) Quando il gruppo binario passivo di 3° ordine sia preceduto dalla rispettiva 7ª con 1ª sottintesa avente funzione di dominante del gruppo stesso, ne risulta una forma mista di gruppo ternario, iniziantesi con moto attivo, per finire con un moto passivo, che conserva all'insieme il senso appunto di gruppo ternario passivo:

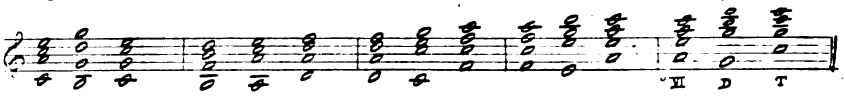
Esempio 303.



β) Quando il gruppo binario passivo di 3° ordine sia seguito dalla rispettiva Triade tonica o pseudo-tonica, ne risulta una forma mista di gruppo ternario, iniziantesi con moto passivo, per finire con un moto attivo, che procura all'insieme il senso appunto di gruppo ternario attivo:

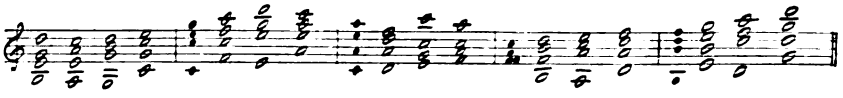
Digitized by Google

Esempio 304.



E. Si può giungere ad una Triade o ad una Triade imitativa e sentirla poi per metátesi come Tricordo plagale tipico o imitativo; eccone gli esempî:

Esempio 305.



Questi 4 ultimi casi potrebbero, a rigor di termini, prestarsi anche a diversa interpretazione: infatti si potrebbero considerare i 3 amalgami come, rispettivamente, Tricordo autentico, Tricordo plagale e Dominante di uno stesso gruppo di forma mista ternaria con senso passivo.

Capo IV. — RITARDI IMITATIVI.

I. — *Ritardi su Triadi imitative e su Tricordi imitativi.*

§ **119.** — **A.** Al § 75 abbiamo già accennato alla possibilità di Ritardi imitativi; vedremo ora ulteriori e più vaste sue applicazioni.

1. - Le forme di Ritardo cadenzale semplice (e multipli rispettivi) costituenti i casi 3, 4 della Categoria I e il caso 5 della Categoria II (vedi § 75) in quanto praticabili in via tipica nei gruppi $C^7 \cdot T$, $T \cdot D$, $D \cdot T$, possono applicarsi in via imitativa nei corrispondenti possibili gruppi imitativi. Vedi esempio 306 (N.B. i numeri entro cerchietto ripetono quelli dei corrispondenti casi tipici dell'esempio 125).

Osservazioni:

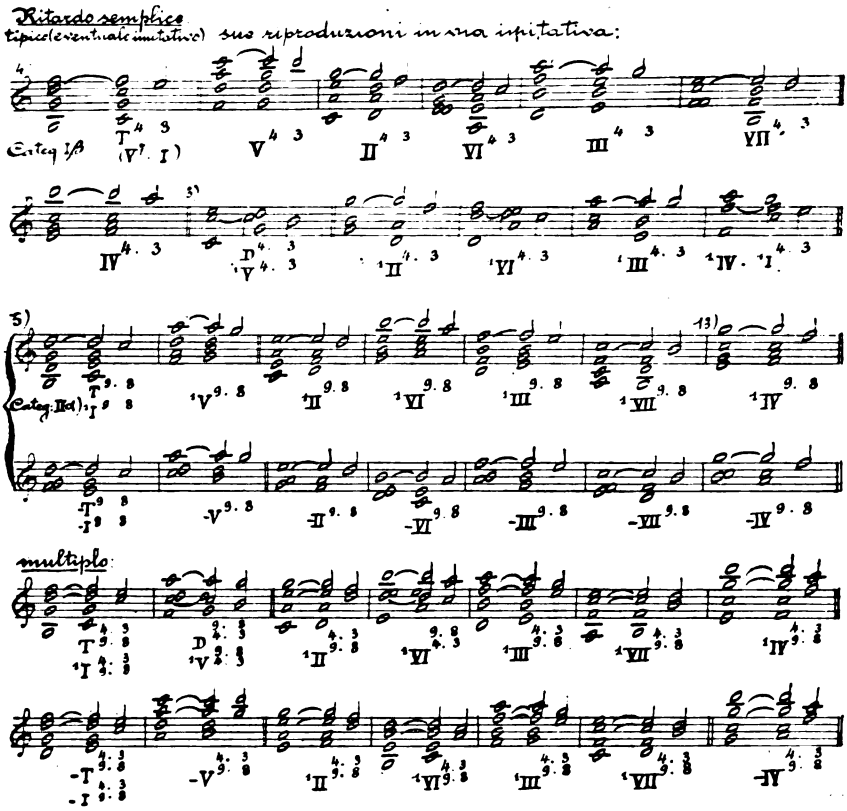
Si noti come tanto pel ritardo 9.8, come pel ritardo multiplo $\binom{4.3}{9.8}$ sia ammissibile anche nelle forme imitative la soppressione della 1ª della Triade P imitativa, durante la percussione; mentre invece un fatto simile non è ammissibile pel ritardo 4.3, in quanto che ne risulterebbe sempre dubbia la designazione della Triade imitativa.

Come per le Triadi tipiche, così anche per le imitative, la

Digitized by Google

lineetta avanti il numerale-sigla, mentre indica la sottrazione della 1ª, supplisce anche l'esponente 1 e basta da sola a indicare che la sigla stessa si riferisce ad una Triade; così, ad esempio: -II equivarrà a: -¹II.

Esempio 306.



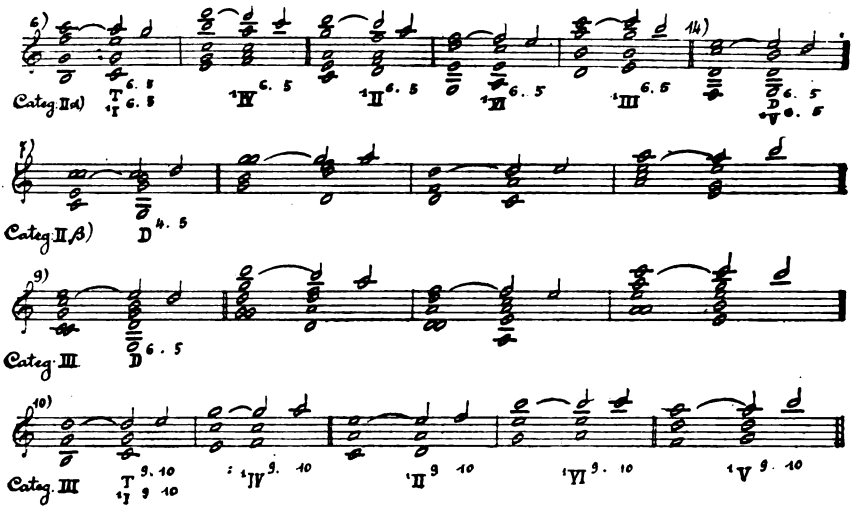
2. - Benchè più raramente, anche le forme di Ritardo cadenzale semplice costituenti i casi 6, 7 della Categoria II e i casi 9, 10 della Categoria III (vedi § 75) in quanto praticabili in via tipica nei gruppi $T \cdot D$, $D \cdot T$, possono applicarsi in via imitativa nei corrispondenti possibili gruppi imitativi. Vedi esempio 307.

Osservazioni:

Il ritardo 6.5 richiede, durante la percussione, la contemporaneità della 5ª della Triade P, per non ingenerare confusione, dato che senza di ciò in luogo di una Triade imitativa con ritardo di 6ª si potrebbe vedere il 1° rivolto di altra Triade.

Digitized by Google

Esempio 307.



La suddetta contemporaneità dà però luogo ad altra equisonanza e cioè fra l'amalgama di percussione del ritardo di 6ª ed il 1° rivolto di un Accordo dissonante imitativo di 7ª: la designazione è resa però certa dalla differente preparazione e risoluzione:

Esempio 308.

Nell'esempio 307 abbiamo tralasciato, come non applicabile, il ritardo 6.5 sulla ¹VII; ciò trova giustificazione appunto nel fatto che la sua percussione risulterebbe equisonante al 1° rivolto della C^7; ora, quest'ultima non comportando speciale preparazione, non ha luogo in tal caso una antecipata distinzione fra i due equisonanti amalgami (come, grazie alla preparazione, avviene per gli altri casi dell'esempio 307) e la tipica efficacia della C^7 è tale che la sua designazione si impone di preferenza, distruggendo il senso imitativo che apparterrebbe alla ¹VII; dopo di che anche il susseguente amalgama prodotto da ciò che volesse pur essere la risoluzione del ritardo, verrebbe sentito non già come ¹VII bensì come $-C^7$.

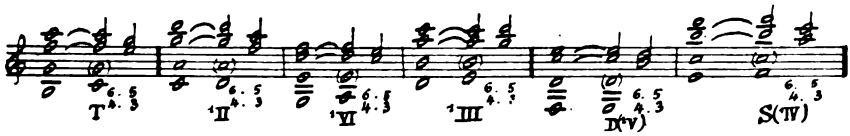
Il ritardo 9.10, molto raro, trovasi però qualche volta usato sulla ¹II e sulla ¹VI, perchè favorito dal buon collegamento per semitono, e sulla ¹IV e sulla ¹V perchè Quasi-triadi.

3. - Il ritardo 6.5 si unisce talvolta al ritardo 4.3 formando un ritardo multiplo $\frac{6.5}{4.3}$; in esso (a differenza che nel ritardo sem-

Digitized by Google

plice 6.5) non è necessaria la presenza della 5ª della Triade P durante la percussione, e ciò perchè la risoluzione del simultaneo ritardo 4.3 designa chiaramente la Triade stessa. Eccone i casi possibili:

Esempio 309.



B. I ritardi imitativi semplici 4.3 e 6.5 si avverano in gruppi imitativi attivi ed in gruppi passivi e precisamente:

il ritardo 4.3 nei gruppi attivi è preparato dalla 7ª della Pseudo-dominante e percosso sulla rispettiva Pseudo-tonica; — nei passivi è preparato dalla 1ª della Pseudo-tonica e percosso sulla rispettiva Pseudo-dominante;

il ritado 6.5 nei gruppi attivi è preparato dalla 9ª della Pseudo-dominante e percosso sulla rispettiva Pseudo-tonica; — nei passivi è preparato dalla 3ª della Pseudo-tonica e percosso sulla rispettiva Pseudo-dominante.

C. Gli altri ritardi imitativi semplici e multipli si avverano soltanto in gruppi attivi e precisamente:

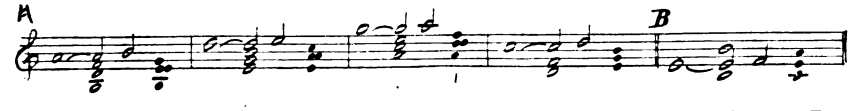
il ritardo 9.8 ed il ritardo 9.10, ciascuno preparato dalla 5ª della Pseudo-dominante e percosso sulla rispettiva Pseudo-tonica;

il ritardo $\frac{4.3}{9.8}$ preparato da 5ª e 7ª della Pseudo-dominante e percosso sulla rispettiva Pseudo-tonica;

il ritardo $\frac{6.5}{4.3}$ preparato da 7ª e 9ª della Pseudo-dominante e percosso sulla rispettiva Pseudo-tonica.

D. Se la Categoria IV dei ritardi tipici (vedi § 74, A) non trova riscontro in analoghi ritardi imitativi, ciò dipende dal fatto che in questi ultimi la percussione risulterebbe equisonante ad Accordo dissonante imitativo di 7ª mentre il ritardo costituirebbe appunto la 7ª e nel portarsi, per risolvere, alla 8ª riprodurrebbe quel caso tipico $\frac{S \cdot D}{D \_}$ che vedemmo non poter costituire ritardo (vedi § 75, B):

Esempio 310.



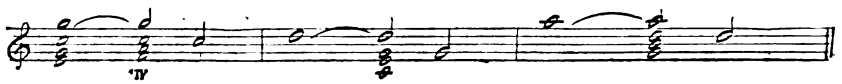
In tutti questi casi l'amalgama che dovrebbe costituire la Percussione del ritardo viene invece accettato senz'altro come Accordo dissonante imitativo e come tale risolto.

Digitized by Google

In ciascuno dei casi A dell'es. 310 il suono che dovrebbe costituire il ritardo e quello che dovrebbe costituire la risoluzione sono rispettivamente accettati come 7ª e come 8ª dell'Accordo dissonante, che può essere interpretato quale Accordo di 7ª totale (casi 1, 2, 3) oppure parziale (caso 4); nel caso B i due suoni equivalenti sono accettati rispettivamente come 1ª e 9ª dell'Accordo dissonante (totale) di 9ª. In ogni caso vi è semplice passaggio da uno ad altro suono dell'Accordo.

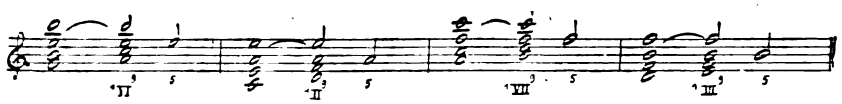
§ 120. — A. La più tipica fra le risoluzioni di ritardo per salto tetracordale, quella cioè che ad un debole collegamento per moto passivo fra indicatrice e iniziale sostituisce il salto tetracordale attivo (vedi § 80), trova applicazione anche nei corrispondenti ritardi su Quasi-triadi imitative; avremo quindi di nuovo i casi:

Esempio 311.



già studiati nel suddetto §, poichè ciascun d'essi si ripete anche ove la rispettiva Triade positiva funzioni come Triade imitativa (cioè rispettivamente come ^{I}IV, ^{I}I, ^{I}V); ed avremo inoltre i casi seguenti puramente imitativi su Pseudo-triadi:

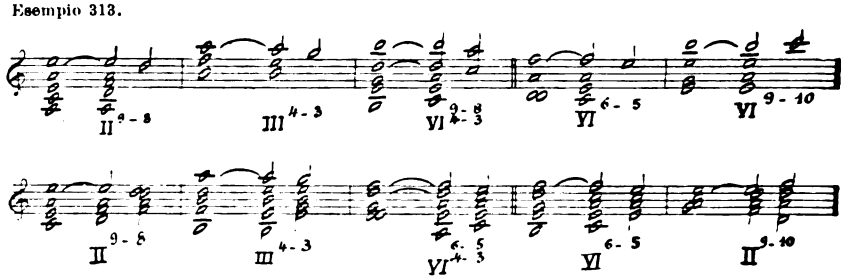
Esempio 312.



notandosi che questo ultimo caso, pel fatto che il salto tetracordale vi è acusticamente imperfetto (5ª diminuita), non è accettabile che dentro ad una regolare Progressione.

B. Come nei casi di ritardo tipico, così anche in quelli di ritardo imitativo si può avverare tanto che la Triade positiva si presenti in rivolto nella percussione, come pure ch'essa passi ad un suo rivolto o da un rivolto allo stato diretto, al momento della risoluzione; eccone esempî:

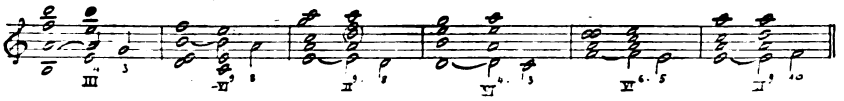
Esempio 313.



Digitized by Google

C. Il ritardo imitativo (come quello tipico) può anche trovarsi in una parte media o alla parte grave; esempî:

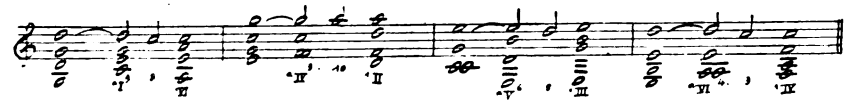
Esempio 314.



Nel caso 3 la risoluzione fa scomparire l'impressione di equisonanza coll'Accordo IV^7.

§ 121. — Anche sui Tricordi imitativi si possono avverare ritardi, e precisamente quegli stessi e nelle stesse forme che si avverano sui medesimi amalgami quando hanno veste di Triadi imitative; esempî:

Esempio 315.



Naturalmente (come si è visto succedere per le Triadi imitative) il Tricordo può presentarsi in rivolto durante la percussione o anche mutar formazione al momento della risoluzione del ritardo.

II. — *Ritardi su Accordi dissonanti imitativi.*

§ 122. — **A.** Al pari della C^7 anche ogni Accordo dissonante imitativo di 7ª potrà portare in via imitativa il ritardo di 9ª risolvente in 8ª o in 10ª, oppure il ritardo di 4ª risolvente in 3ª, o il loro multiplo $\begin{matrix}9.8\\4.3\end{matrix}$; inoltre, benchè più raramente, il solo ritardo di 6ª risolvente in 5ª o il multiplo $\begin{matrix}6.5\\4.3\end{matrix}$ o infine il multiplo $\begin{matrix}9.8\\6.5\\4.3\end{matrix}$.

B. Al pari della C^9 anche ogni Accordo dissonante imitativo di 9ª potrà portare in via imitativa il ritardo di 4ª risolvente in 3ª; oppure quella di 6ª risolvente in 5ª o il multiplo $\begin{matrix}6.5\\4.3\end{matrix}$.

C. In tutti questi casi di ritardo, l'amalgama di preparazione si presenta come una dominante oppure una cadenzale (Triade oppure Accordo dissonante totale o parziale), la cui méta armonica rispettiva si presenta conglobata nel susseguente Accordo dissonante, il quale a sua volta funziona poi da cadenzale di un 2° gruppo; in

Digitized by Google

altre parole, si ha in ciascuno di questi casi l'innesto di due gruppi attivi, mentre nel secondo amalgama si cumulano per crasi le funzioni di 2° membro del 1° gruppo e di primo membro del 2° gruppo: ed infatti questo è il solo mezzo per poter ottenere ad un tempo la preparazione dell'Accordo dissonante sul quale cade il ritardo e quella del ritardo stesso.

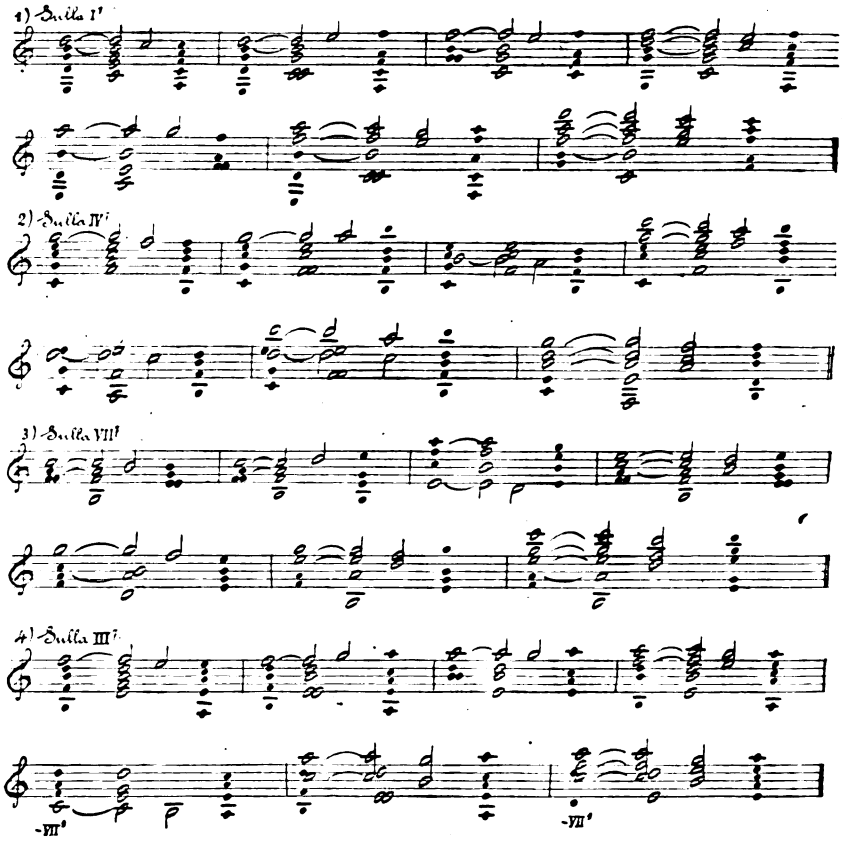
Delle due Triadi imitative rappresentate nell'Accordo dissonante, sul quale avviene la percussione del ritardo, è vera Triade positiva quella che costituisce la méta armonica rispetto all'Accordo di preparazione.

Dell'amalgama preparatorio, la 5ª prepara il ritardo di 9ª; la 7ª prepara il ritardo di 4ª; la 9ª prepara il ritardo di 6ª.

Ecco gli esempî del sin qui detto:

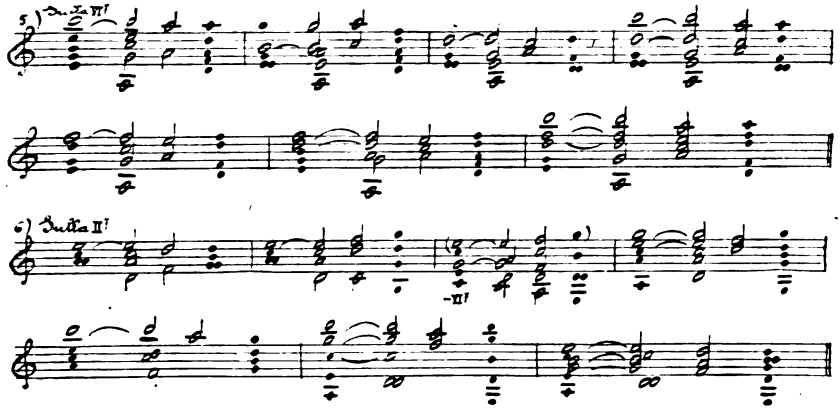
A) *Ritardi sugli Accordi dissonanti imitativi di* 7ª:

Esempio 316.



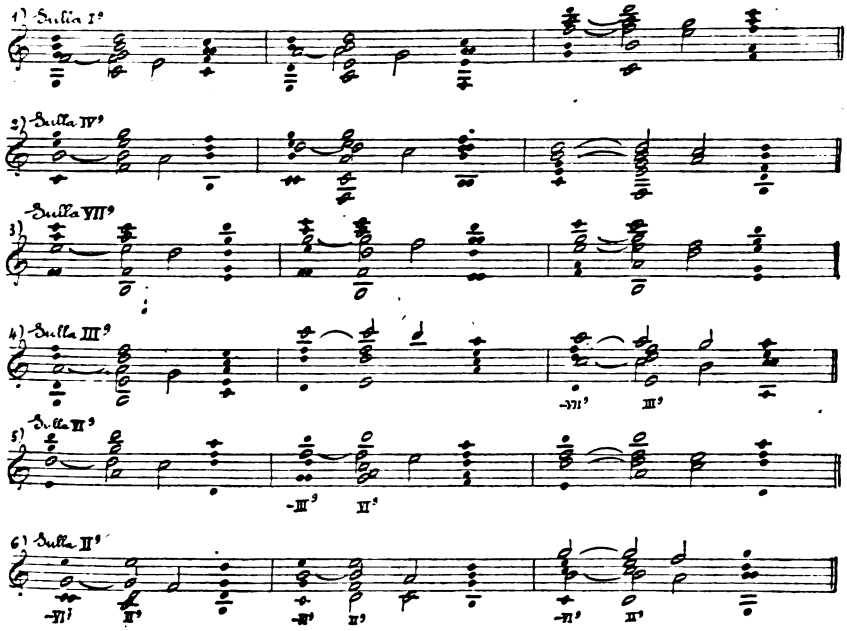
Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 316.



B) *Ritardi sugli Accordi dissonanti imitativi di 9ª:*

Esempio 317.



Osservazioni:

1. Nella percussione del ritardo di 6ª non è necessaria la contemporaneità della 5ª (che indicammo invece necessaria quando tale ritardo si avvera su di una Triade imitativa; vedi § 119, A, 2) e ciò perchè la presenza della 7ª rende meno dubbia l'interpretazione, la presenza della 9ª la rende certa (ad eccezione del caso della VII⁹

Digitized by Google

che il ritardo di 6ª rende equisonante alla C^{11}, ragion per cui è poco usato).

In realtà però anche quando l'Accordo dissonante imitativo, sul quale avviene la percussione, è una 7ª, una equisonanza esiste sempre e precisamente con quell'Accordo di 9ª la cui 1ª corrisponde al suono che nella percussione costituisce ritardo; esempî:

Esempio 318.

Ciò spiega perchè tale ritardo sia raramente usato; e specialmente sulla VII^7 per la forza tonale della equisonante C^9.

2. Ad evitare durezze acustiche, si ommette generalmente nell'Accordo dissonante imitativo (su cui ha luogo il ritardo) il suono equivalente a quello di risoluzione del ritardo, specie se questo è la 3ª dell'Accordo stesso, la quale ha funzioni di sensibile.

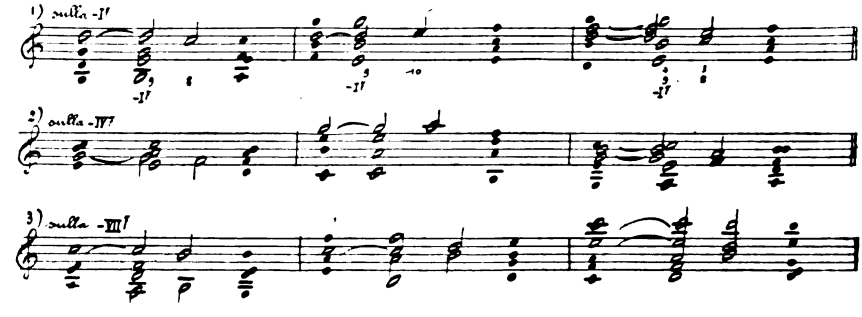
3. Malgrado tali ommissioni, alcuni dei casi suesposti risultano ancor sovraccarichi di urti acustici: a ciò possono in parte ovviare posizioni più late.

D. L'Accordo dissonante imitativo, sul quale avviene la percussione del ritardo, può talora presentarsi colla sua 1ª sottintesa. Nella pratica si può dire che tale fatto non si avvera pei ritardi semplici 6.5 e 4.3 sugli Accordi imitativi di 7ª e ciò perchè quello che sarebbe l'amalgama di risoluzione si presta invece piuttosto ad esser sentito come semplice Triade imitativa.

Nei casi degli altri ritardi ammessi, la 3ª dell'Accordo dissonante, su cui è percosso il ritardo, è sempre espressa, perchè senza di ciò l'intero amalgama di percussione risulterebbe identico all'amalgama di preparazione. — Ecco gli esempî:

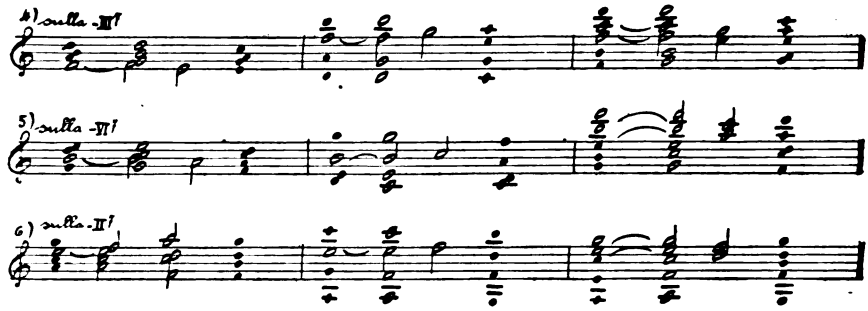
A) *Ritardi su Accordi di 7ª con 1ª sottintesa:*

Esempio 319.



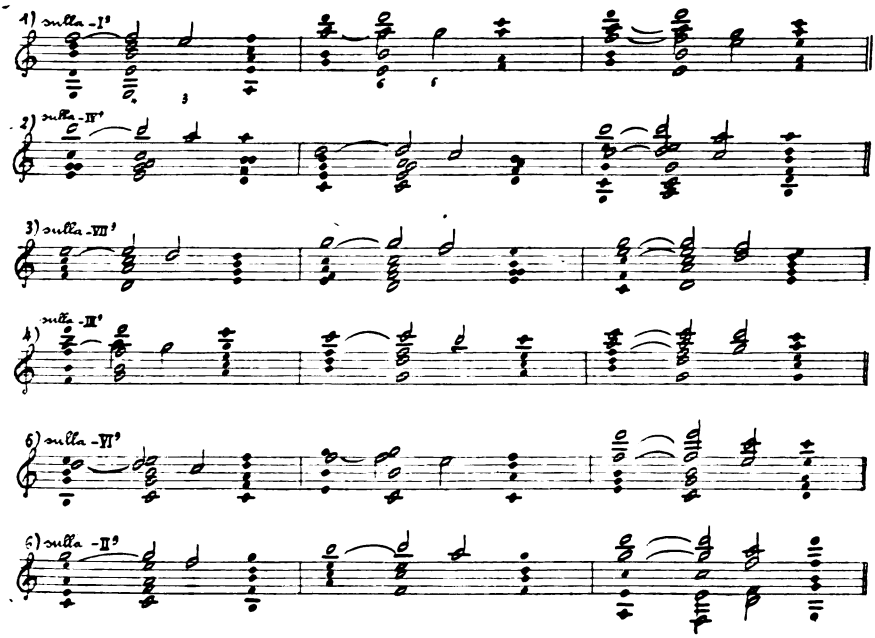
Digitized by Google

Seguito dell'esempio 319.



B) *Ritardi su Accordi di 9ª con 1ª sottintesa:*

Esempio 319bis.



Osservazioni:

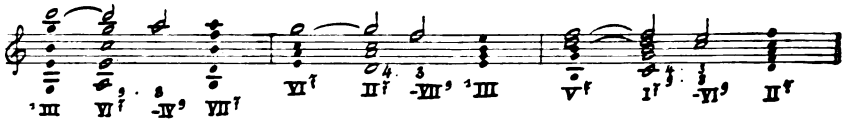
1) Come si può verificare nei suesposti casi dell'esempio 319bis, una chiara e indubbia sensazione che l'Accordo, su cui avviene la percussione, sia realmente una Nona con 1ª sottintesa e non già una Settima, si avrà soltanto ove l'Accordo di preparazione nella sua funzione di Dominante faccia decisamente presentire come sua rispettiva Pseudo-tonica appunto quel suono che costituisce la 1ª sottintesa del susseguente Accordo di Nona. — A questo fine è necessario che in tale Accordo di preparazione sia espressa la 1ª, cioè il suono

Digitized by Google

che rappresenta l'iniziale di quel tetracordo (tipico o imitativo) di cui la sottintesa 1ª dell'Accordo susseguente è la méta; in caso contrario il nostro senso armonico è portato a interpretare i due consecutivi amalgami non come due Accordi parziali con 1ª sottintesa, ma piuttosto come due semplici Accordi totali, il 2° dei quali assuma poi in un secondo momento (dopo risolto il ritardo che lo accompagna) la funzione di Accordo di Nona con 1ª sottintesa (per metátesi) e ciò soltanto rispetto al 3° amalgama.

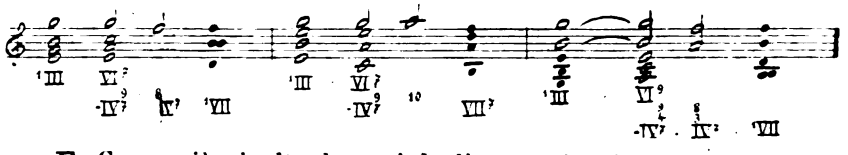
Così pel caso 1 dei ritardi sulla -IV^{9} del precedente esempio, se sopprimiamo il Do dell'Accordo di preparazione, non sentiremo la successione come: -I^{7} · -IV^{9} $^{4\cdot 3}$ · VII^{7}, bensì come: ^{1}III · VI^{7} $^{9\cdot 8}$ -IV^{9} · VII^{7} a quel modo che nel seguente esempio, nel quale rechiamo inoltre le successioni rispondenti al caso 2 dei ritardi sulla -VII^{9} e al caso 3 dei ritardi sulla -VI^{9}:

Esempio 320.



2. Un'osservazione similare si può fare pei ritardi su accordi di 7ª con 1ª sottintesa, che per essere accettati come tali richiedono pure come amalgama di preparazione un Accordo totale, mentre in caso contrario i due consecutivi amalgami piuttosto che come due Accordi privi entrambi della rispettiva 1ª, saranno interpretati come due Accordi totali (senza ritardi), il 2° dei quali sarà poi per metátesi sentito quale Accordo di 7ª privo della 1ª e accompagnato dal ritardo di 9ª risolvente in 8ª o in 10ª. Si confrontino i seguenti casi con quelli corrispondenti dell'esempio 319, 2):

Esempio 321.



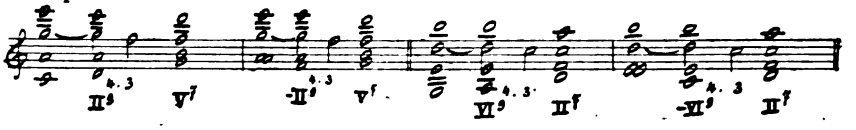
E. Come già risulta da casi degli esempî 316, 317, 319 e 319bis, l'Accordo dissonante imitativo, sul quale è percosso il ritardo, può presentarsi in rivolto o può anche mutar formazione o presentar passaggi da uno ad altro suo suono al momento della risoluzione del ritardo.

(Vedi pei passaggi es. 316 N. 5 ed es. 319 N. 3, dove la 7ª passa all' 8ª).

Digitized by Google

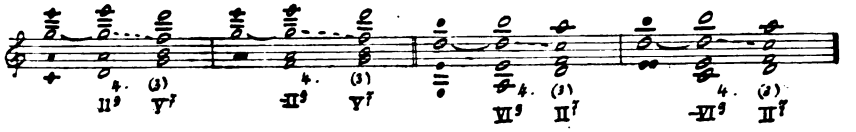
F. Si notino i seguenti specialissimi casi:

Esempio 322.



a ciascun d'essi si può applicare quel processo (da noi già studiato nel campo dei Ritardi), pel quale l'Accordo muta mentre il Ritardo risolve (vedi formule 10, 11 e 12 dei Ritardi e loro applicazioni, specie al § 79, esempio 143 e meglio ancora al § 85, C, esempio 183), ottenendo così in cambio le seguenti speciali successioni:

Esempio 323.



Come si vede, qui il suono di risoluzione del ritardo (3ª dell'Accordo dissonante su cui il ritardo è percosso) si unifica per crasi coll'equivalente suono che costituisce la 7ª dell'Accordo susseguente; nel momento istesso cioè, in cui il ritardo si elimina, l'Accordo dissonante sul quale esso cadeva procede alla rispettiva méta armonica, che risulta così ancora una volta conglobata in un Accordo dissonante di Settima. — E poichè tale Accordo risulta non preparato, così il fatto qui descritto può normalmente aver luogo soltanto nei casi esemplificati, che soli portano, al momento della risoluzione del ritardo, ad un Accordo di 7ª non richiedente una preparazione.

Si noti come la crasi abbia qui per risultato il sommarsi di due diverse funzioni triadiche in uno stesso suono; così nel 1° dei casi dell'es. 323 il Fa del 1° amalgama mentre come suono di risoluzione del ritardo Sol rappresenta la 3ª della ^{1}II, poi come 7ª della V^{7} rappresenta il Centro della ^{1}IV. Vedi un fatto analogo al § 79, B.

§ **123.** — Da quanto abbiamo esposto riguardo ai ritardi su Accordi dissonanti imitativi risulta come essi regolarmente si accompagnino a fatti di innesto di gruppi e come possano talora accompagnarsi: *A*) ad un processo di metátesi; *B*) alla formazione di un gruppo ternario.

A. Riguardo alla metátesi, già nelle osservazioni alla lettera D del precedente § abbiamo viste in pratica le sue due forme fondamentali e cioè:

Digitized by Google

α) la metátesi dell'amalgama di risoluzione di un ritardo da Accordo totale ad Accordo parziale (esempio 320); nel qual caso il processo di ritardo si esaurisce sull'ultimo Accordo del 1° gruppo e la metátesi avviene dopo compiuta l'eliminazione del ritardo stesso;

β) la metátesi di un Accordo totale libero da ritardi in Accordo parziale di percussione, cioè accompagnato da ritardo (esempio 321), nel qual caso il processo di ritardo si inizia dopo avvenuta la metátesi, cioè sul 1° Accordo del 2° gruppo.

Evidentemente l'interpretazione più spontanea e naturale è quella che non ammette la metátesi prima di quel momento in cui essa sia assolutamente imposta dalle necessità logiche della successione; ora se nella forma β), qui sopra indicata, la metátesi viene anticipata in confronto a quanto avviene nella forma α), ciò dipende appunto dal fatto che soltanto per tal modo la successione presenta un seguito logico di connessioni, come si può constatare nell'es. 321, dove la forma β) di interpretazione ha trovata la sua applicazione pratica a casi di ritardo su Accordi dissonanti imitativi con 1ª sottintesa.

Specialmente nei casi 1 e 3 di tale esempio 321 (nei quali al momento della risoluzione compare in forma totale il 1° Accordo del 2° gruppo sopravvenendo in quel momento appunto la 1ª di questo Accordo, per nulla designata dall'Accordo di preparazione) il nesso logico fra questo 1° Accordo del 2° gruppo e l'Accordo che lo precede (ed è il 2° del 1° gruppo) mancherebbe del tutto se non si ammettesse quel contemporaneo avverarsi di metátesi e percussione di ritardo a carico del 2° Accordo del 1° gruppo; ed infatti non si potrebbe interpretare la successione del caso 1 come $^{1}III \cdot VI^{7} \cdot IV^{7}$ nè quella del caso 3 come $^{1}III \cdot VI^{9} \cdot IV^{7}$ perchè manca ogni nesso sia tra VI^{7} e IV^{7} che tra VI^{9} e IV^{7}.

Invece il caso 2 di detto esempio 321 fu da noi parificato nell'interpretazione ai suoi vicini soltanto per la similitudine di origine, mentre in realtà esso si può anche interpretare come: $\begin{matrix} {}^{1}III \cdot VI^{7-8} \\ -IV^{7} \cdot {}^{1}VII \end{matrix}$ cioè secondo la forma α) che vedemmo praticamente applicata ai casi dell'es. 320.

B. Mentre (avvenga o no la metátesi) ogni caso di ritardo su Accordo dissonante comporta di necessità l'innesto di due gruppi, il 2° di questi può talora assumere la forma binaria e talora una forma ternaria; entrambe tali possibilità si sono presentate nei casi da noi esaminati ai paragrafi precedenti.

Come dal relativo esempio 321 si rileva, la forma ternaria del 2° gruppo è imprescindibile nei casi di ritardo di 9ª su Accordo dissonante con 1ª sottintesa, nei quali la metátesi avvenga sull'a-

Digitized by Google

malgama di percussione, poichè in essi deriva come necessaria conseguenza dalla costituzione stessa dell'amalgama di percussione e di quello di risoluzione; il 1° di questi amalgami infatti si presenta come una -C^7 la cui 1ª sottintesa compare poi nell'amalgama di risoluzione, il quale si presenta quindi come una C^7.

C. Oltre a ciò la forma ternaria del 2° gruppo può presentarsi anche concomitante ad altri casi di ritardo su Accordo dissonante pel semplice fatto che, mentre il ritardo risolve, l'Accordo dissonante passi dalla forma totale alla parziale o viceversa; un simile avverarsi di forma ternaria non necessaria del 2° gruppo si riscontra agli esempî 317 (N. 6, caso 2), 319bis (N. 6, caso 3).

Parte IV. — LE PROGRESSIONI.

Capo I. — PRINCIPII GENERALI.

§ 124. — I caratteri fondamentali delle progressioni si concretano:

a) nella simmetria funzionale; *b*) nella simmetria formale. Un carattere secondario è costituito dalla simmetria ritmica.

A. La simmetria funzionale si avvera in quanto che la progressione si può suddividere in tante brevi serie di amalgami, in ognuna delle quali le funzioni (tipiche o imitative, comprese in esse anche quelle di rivolti, innesti, ritardi, in quanto elementi funzionali) si susseguono sempre nello stesso ordine. Una di tali serie completa ha veste di *Modello funzionale* della progressione; diciamo « serie completa » perchè se, in linea teorica, è implicito che ognuna delle serie di progressione contenga egual numero di amalgami, in linea pratica la prima serie si può talora presentare (come vedremo) mancante del 1° amalgama, nel quale caso indicheremo la rispettiva progressione come dotata di *inizio elittico*.

Quando il Modello funzionale consta di un semplice gruppo (rispondente quindi sempre ad un solo gruppo tipico), dicesi *Modello funzionale semplice*; quando invece comprende in sè più di un gruppo dicesi *composto*.

B. La simmetria formale si avvera in quanto la progressione si può suddividere in tante brevi serie di amalgami, in ognuna delle quali la disposizione delle parti è ogni volta la stessa ed anche il ricorrere di rivolti, di innesti, di ritardi (in quanto elementi

Digitized by Google

formali) e delle varie *specie* del gruppo di un medesimo ordine (vedi § 127) si ripete sempre nello stesso ordine. Una di tali serie completa ha veste di *Modello formale* della progressione; anche qui diciamo « serie completa » perchè spesso la prima serie manca del 1° amalgama.

Quando il Modello formale abbraccia un solo gruppo funzionale dicesi *semplice;* quando abbraccia più di un gruppo funzionale dicesi *composto.*

Non sempre il Modello formale coincide per estensione con quello funzionale; spesso anzi il formale comprende due o più riproduzioni del modello funzionale.

C. Il contemporaneo avverarsi della simmetria funzionale e della simmetria formale dà luogo a quella che per la sua maggiore evidenza diremo *Progressione reale* e che per ciò stesso ha virtù di conferire il massimo di forza alle forme imitative.

Talora però si avvera o la sola simmetria funzionale o la sola simmetria formale:

nel 1° caso si ha la *Progressione funzionale,* in cui le forme imitative trovano ben debole sussidio alla vitalità loro;

nel 2° caso si ha la *Progressione formale,* la quale più spesso che come organismo a sè, ha luogo in pratica quale completamento di Progressione reale; — ne citiamo qui un primo caso: avviene talora che la Progressione reale debba arrestarsi non essendo disponibile un dato gruppo imitativo; in tale evenienza l'andamento può essere proseguito mediante inserzione di un inciso nel quale sussista la sola simmetria formale; ne risulterà nel complesso una Progressione reale con *completamento formale,* mentre l'inciso potrà dirsi *ponte formale;* come si vedrà in pratica, ciò avviene però soltanto pei gruppi attivi.

D. Sia riguardo alla simmetria funzionale che a quella formale abbiamo accennato a rivolti, innesti e ritardi; ciascuno di questi processi può avere infatti carattere tanto funzionale quanto formale.

Specialmente gli innesti meritano un'ulteriore disamina che precisi il loro modo di comportarsi nelle progressioni. Tre evenienze sono possibili:

I° Si avvera talora il caso che nella progressione ciascun gruppo si presenti puramente giustapposto al susseguente, per modo che non si avveri alcuna crasi, nè quindi alcun innesto di gruppi, ma invece ciascun amalgama faccia parte di un solo gruppo; e che l'ultimo amalgama di ciascun gruppo sia omofono al 1° amalgama del gruppo susseguente, condizione essenziale acciocchè fra i due amalgami siavi connessione, pur senza ch'essi stessi vengano a costituire altro gruppo. In questo caso si ha la *Progressione disgiunta.*

Digitized by Google

II° Più di sovente però si avvera il fatto opposto, cioè che ciascun gruppo della progressione si presenti innestato al susseguente; in tal caso si ha la *Progressione congiunta.*

III° Anche un terzo caso si può avverare e cioè che ad uno o più innesti seguano una o più giustapposizioni di gruppi; in tale evenienza, ciascuna riproduzione sia del Modello funzionale che del Modello formale ripete innesti e giustapposizioni nell'ordine stesso in cui si presentano nel rispettivo Modello.

§ **125.** — All'inizio del precedente § abbiamo indicato come carattere secondario delle progressioni la simmetria ritmica. Ed infatti nella vita della progressione anche il ritmo ha un valore, non però in via assoluta, ma soltanto in via relativa e precisamente in quanto viene a trovarsi in relazione colla serie funzionale.

Una tale relazione culmina nei tre fatti seguenti:

1) ove accenti ritmici corrispondano al ricorrere di pseudotoniche, queste ultime risultano da ciò singolarmente avvalorate nella loro funzione imitativa;

2) a parte ciò, esiste sempre una tendenza a far sì che al modello funzionale corrisponda quello che potremo chiamare *Modello ritmico* e che essi coincidano per modo che una stessa costruzione ritmica si avveri tanto nel Modello funzionale quanto in ciascuna sua riproduzione;

3) questa stessa tendenza si manifesta anche nel fatto che ogni qualvolta più di una interpretazione funzionale si presenti possibile, siamo portati a preferire appunto quella che comporti il coincidere di una simmetria funzionale con una simmetria ritmica.

Tutto ciò vedremo meglio nell'analizzare a lor luogo le singole forme di progressione.

§ **126.** — Riguardo alla conclusione della Progressione reale o funzionale si possono fare le seguenti considerazioni generali:

1) alcune volte l'ultima riproduzione del Modello funzionale costituisce di per sè una Cadenza tipica;

2) altre volte tale ultima riproduzione finisce invece con un gruppo imitativo; in questo caso un eventuale ritorno all'ambito delle funzioni tonali tipiche può comportare metátesi dell'ultimo amalgama della progressione; gli amalgami che seguono la suddetta metátesi e portano alla conclusione tonale costituiscono ciò che usualmente dicesi *Codetta* della progressione; quando essi continuino la sagoma formale della progressione precedente, ne risulterà un nuovo caso di Completamento formale, che potrà dirsi *Codetta formale;*

3) dove finisce la Progressione reale o funzionale può d'altra parte aver inizio una seconda e differente progressione.

Digitized by Google

Capo II. — LA PROGRESSIONE REALE SEMPLICE.

§ 127. — Come abbiamo veduto, la serie di amalgami costituente Modello funzionale può consistere in un solo gruppo, nel qual caso si ha il Modello funzionale semplice; da tale Modello ha origine la *Progressione reale semplice.*

A. Il Modello funzionale semplice, a seconda del carattere del gruppo che lo costituisce, può essere *attivo* oppure *passivo*, e nell'un caso come nell'altro può essere di *forma binaria* oppure di *forma ternaria.*

1) Se di forma binaria, esso modello ripeterà o riprodurrà per via imitativa un gruppo tipico appartenente ad uno degli ordini già veduti al § 105, ordini che, per maggior chiarezza, qui ripetiamo e precisiamo, indicando per ciascuno le singole possibili specie, in relazione alle singole forme dell'Accordo cadenzale:

Attivi	I ordine	1ª specie	$D \cdot T$
		2ª »	$C^7 \cdot T$
		3ª »	$C^9 \cdot T$
	II ordine	2ª specie	$-C^7 \cdot T$
		3ª »	$-C^9 \cdot T$
	III ordine		$\smile III \cdot T$
Passivi	I ordine		$T \cdot D$
	III ordine		$\smile VI \cdot D$

Si noti come in tutte le specie del I ordine attivo la T possa essere rappresentata dal blocco $-T^{9.8}$ (percussione e risoluzione di ritardo di 9ª sulla Triade di Tonica con 1ª sottintesa) e come nel III° ordine passivo la D possa essere rappresentata dal blocco $-D^{9.8}$ (percussione e risoluzione di ritardo di 9ª sulla Triade di Dominante con 1ª sottintesa), senza che con ciò il gruppo perda il suo carattere binario; più ampia trattazione di ciò troverà luogo al § 128 e al § 135.

Astraendo dalle specie si può dire che ai tre ordini attivi corrispondono i seguenti schemi:

I ordine: $D \cdot T$
II ordine: $VII \cdot T$
III ordine: $III \cdot T$

Digitized by Google

e ai due ordini passivi i seguenti:

I ordine: $T \cdot D$
III ordine: VI $\cdot D$

2) Se di forma ternaria, il Modello ripete o riproduce per via imitativa una delle seguenti formule, che abbiamo già esaminate, di gruppo ternario:

Attive: $D \cdot -C^7 \cdot T$ e $-C^7 \cdot D \cdot T$ (vedi § 115, B)
$D \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$ e ${}^{\smile}\text{III} \cdot D \cdot T$
$-C^7 \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$ e ${}^{\smile}\text{III} \cdot -C^7 \cdot T$ } (vedi § 117, D)
Passive: $T \cdot {}^{\smile}\text{VI} \cdot D$ . . . . . (vedi § 118, C).

Tali gruppi ternari si accettano come Modelli pel fatto che ciascun d'essi è null'altro che un ampliamento di uno dei gruppi tipici binarî.

Ed infatti i gruppi ternarî attivi $D \cdot -C^7 \cdot T$ e $D \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$ si deducono dal gruppo binario attivo di 1° ordine $D \cdot T$ mediante la semplice aggiunta di un amalgama mediano di congiunzione tra gli invariati capisaldi della cadenza autentica D e T: il punto di partenza e quello di arrivo rimangono i medesimi tanto nell'originario gruppo binario, quanto nel derivato gruppo ternario.

Con processo similare si deducono:

dal gruppo binario attivo di 2° ordine $-C^7 \cdot T$ i gruppi ternarî attivi $-C^7 \cdot D \cdot T$ e $-C^7 \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$;

dal gruppo binario attivo di 3° ordine ${}^{\smile}\text{III} \cdot T$ i gruppi ternarî attivi ${}^{\smile}\text{III} \cdot D \cdot T$ e ${}^{\smile}\text{III} \cdot -C^7 \cdot T$;

dal gruppo binario passivo di 1° ordine $T \cdot D$ il gruppo ternario passivo $T \cdot {}^{\smile}\text{VI} \cdot D$.

In base a ciò potremo suddividere anche i gruppi ternarî come segue:

Attivi { I ordine: $D \cdot -C^7 \cdot T$ e $D \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$
II ordine: $-C^7 \cdot D \cdot T$ e $-C^7 \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$
III ordine: ${}^{\smile}\text{III} \cdot D \cdot T$ e ${}^{\smile}\text{III} \cdot -C^7 \cdot T$
Passivi: I ordine: $T \cdot {}^{\smile}\text{VI} \cdot D$.

coll'avvertenza che anche pei gruppi ternarî le formule attive possono presentarsi in realtà sotto diverse specie, a seconda che la Dominante con 1ª espressa sia una D oppure una C^7 oppure una C^9, ed a seconda che la Dominante con 1ª sottintesa sia una $-C^7$ oppure una $-C^9$, come meglio vedremo in pratica negli esempî.

Anche qui nei gruppi ternarî attivi $-C^7 \cdot D \cdot T$ e ${}^{\smile}\text{III} \cdot D \cdot T$ la T può essere rappresentata dal blocco $-T^{9.8}$ e nel gruppo ternario passivo

Digitized by Google

$T \cdot {}^{\smile}VI \cdot D$ la D può essere rappresentata dal blocco $-D^{9.8}$ senza che il gruppo perda il suo carattere ternario (vedi anche § 132, 133, 136).

B. A seconda del carattere del Modello funzionale, la Progressione si dirà *Attiva* o *Passiva*; e nell'un caso come nell'altro *Binaria* (dei varî ordini e delle varie specie) oppure *Ternaria* (dei vari ordini e delle varie specie).

Come la Cadenza ($D \cdot T$) costituisce il gruppo tipico fondamentale dal quale derivano tutti i gruppi attivi, così la Progressione che ha per modello la Cadenza si dirà: Progressione attiva fondamentale.

Per ragione similare si dirà Progressione passiva fondamentale quella che ha per Modello la Semicadenza ($T \cdot D$).

C. A rigor di termini, si possono avverare anche Modelli semplici formati da più di tre accordi: ma consideriamo superfluo il trattarne, visto che il loro comportarsi potrà dedursi da quanto diremo di quelli binarî e ternarî, che ne costituiscono pur sempre lo scheletro.

Premesso tutto ciò, veniamo ora alla trattazione delle singole forme di Progressione semplice:

I. — *Progressioni attive.*

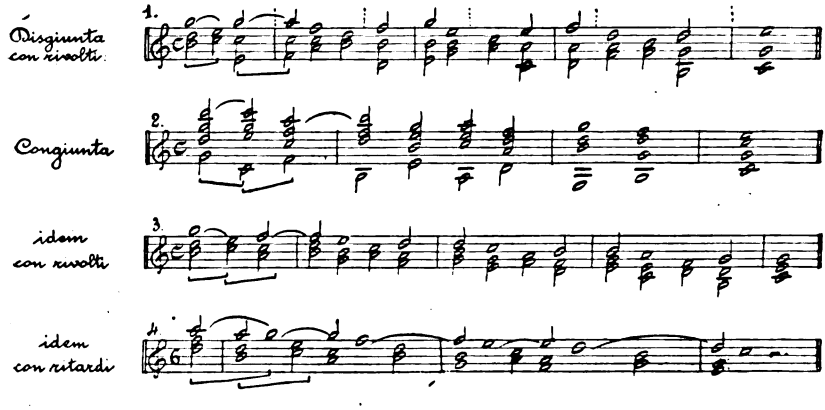
a) binarie.

§ 128. — La progressione attiva binaria di 1° ordine o attiva fondamentale.

Schema del Modello tipico: $D \cdot T$.

I^a specie: cioè con uso di sole Triadi (tipiche o imitative):

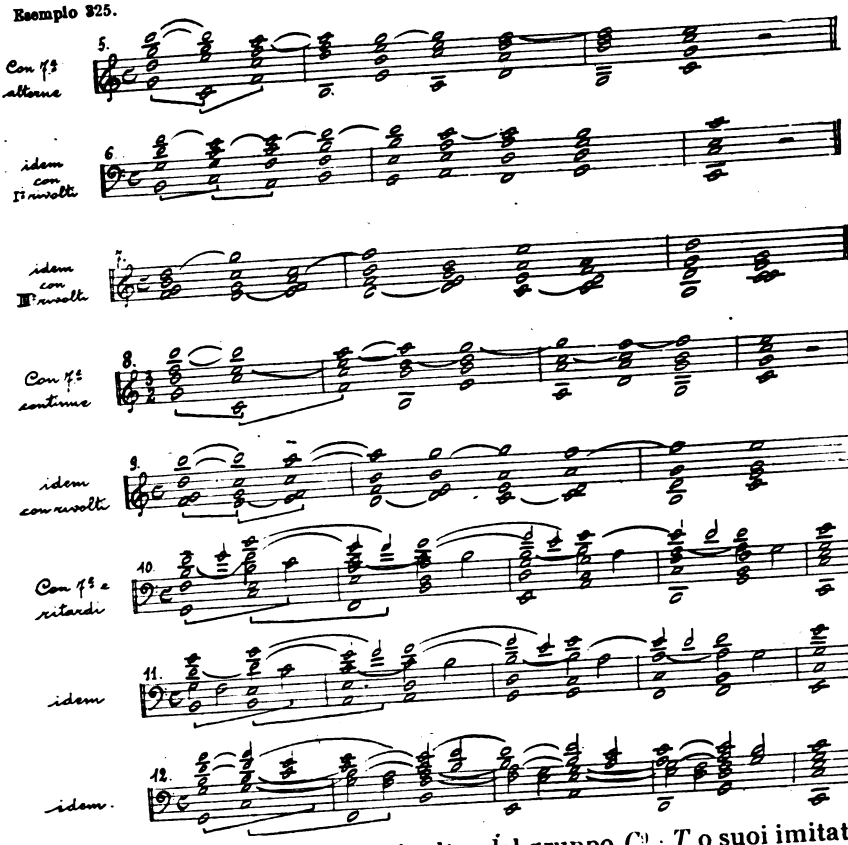
Esempio 324.



Digitized by Google

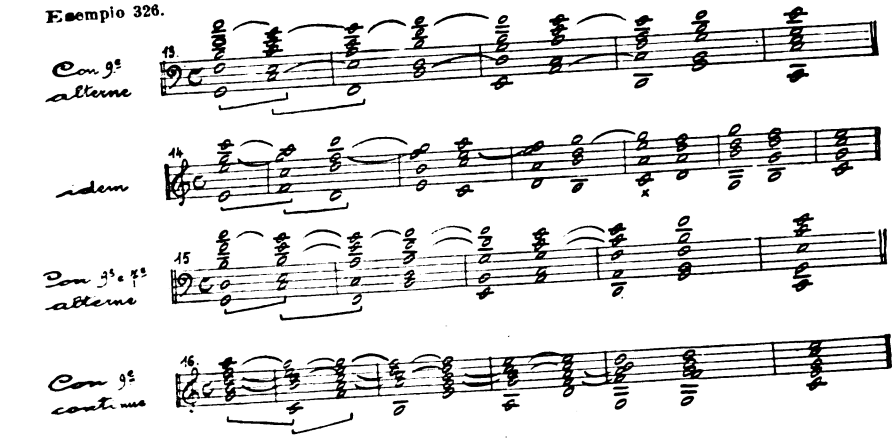
IIª specie: cioè con uso inoltre del gruppo $C^{\flat} \cdot T$ o suoi imitativi:

Esempio 325.



IIIª specie: cioè con uso inoltre del gruppo $C^{\flat} \cdot T$ o suoi imitativi:

Esempio 326.



Digitized by Google

Osservazioni:

a) In questi e in tutti gli esempî di progressioni, segniamo con legatura il Modello formale e con grafa il Modello funzionale, ripetendo tali segni alla prima riproduzione di ciascuno di essi Modelli.

b) Nelle progressioni disgiunte di questo ordine il 2° amalgama di ciascun gruppo è una Triade (tipica o imitativa) con funzione di Tonica, ed è seguito da Triade omofona con funzione di Dominante, accompagnata o meno da 7ª o da 9ª.

Nelle progressioni congiunte di questo ordine le suddette due Triadi omofone si fondono in una sola, avente la funzione di Tonica (oppure di Méta armonica, se conglobata in Accordo dissonante) rispetto all'amalgama precedente e la funzione di Dominante rispetto all'amalgama susseguente. (Vedansi anche i §§ 111, E; 112, F; 114, F). La forma congiunta è rara nella 3ª specie a 9ª continue e ciò per i troppi urti acustici che ne conseguono.

c) La progressione fondamentale può estendersi al punto da comprendere il gruppo tipico e tutti sei i gruppi imitativi; essa può incominciare da uno qualsiasi dei suddetti gruppi (cfr. § 112, F, riguardo al gruppo dal grado VII e il § 113 riguardo a quello dal grado I).

d) Nelle due progressioni N. 4 e 11 si presenta il ritardo di 9ª su di una 1ª sottintesa, del quale abbiamo parlato nella 1ª osservazione all'es. 306.

A questo proposito e con riferimento a quanto abbiamo detto nell'osservazione 2 all'esempio 319bis e nei §§ 123 e 127, A, 1, noteremo come, presentandosi qui chiara ed evidente la determinazione della funzione del 2° amalgama della progressione, quale Triade con 1ª sottintesa, accompagnata da ritardo 9·8, il gruppo iniziale comprende in sè anche il 3° amalgama (risoluzione del ritardo), mentre soltanto con questo stesso 3° amalgama si inizia (per innesto) il gruppo susseguente.

Il processo di ritardo si esaurisce adunque dentro al gruppo iniziantesi coll'amalgama di preparazione.

In vista di ciò e del fatto che la 1ª sottintesa del 2° amalgama è direttamente designata dal 1°, noi consideriamo (come già dicemmo al § 127, A[1]) l'amalgama di percussione e quello di risoluzione come formanti un unico assieme e rappresentanti in blocco la funzione di *T* rispetto all'amalgama di preparazione avente la funzione di *D*; e annoveriamo il susseguirsi di tali due funzioni tra i gruppi binarî.

e) Si osservi come nella progressione 1 (disgiunta) il gruppo formale coincida col gruppo funzionale, mentre nelle progressioni susseguenti (che sono congiunte) tale coincidenza più non si avvera.

Digitized by Google

Si può considerare variazione di gruppo formale il saltuario presentarsi delle 7ª o delle 9ª nelle progressioni 5 e 13.

f) Alla progressione 1 abbiamo segnato con linee verticali punteggiate al di sopra del rigo una possibile divisione ritmica ternaria. Si osservi come l'applicare una tale divisione nulla altererebbe nell'essenza funzionale della progressione stessa, poichè il peculiare valore funzionale di ciascuno dei due amalgami formanti il gruppo binario di I ordine rimane ben deciso e indubitabile quale si sia la rispettiva posizione ritmica. A maggior ragione questa osservazione si applica alle susseguenti progressioni congiunte, dal N. 2 al N. 16, poichè in esse ciascun amalgama funge ad un tempo da 2° amalgama rispetto al precedente e da 1° amalgama rispetto al susseguente; quindi in esse ciascun accento ritmico viene a colpire ad un tempo la Tonica di un gruppo che ivi si conchiude e la Dominante di un gruppo che ivi si inizia; come chiaro risulta specialmente nelle progressioni 2 e 3 e dal confronto della progressione 6, colla 7.

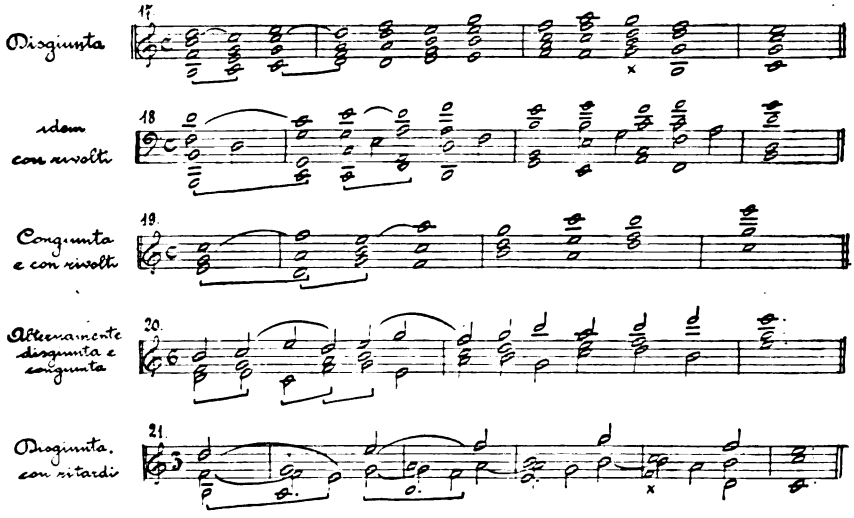
g) Abbiamo incominciata e finita ciascuna di queste progressioni col gruppo tipico, ciò che rende non necessario l'uso di una Codetta; quella usata alla progressione N. 14 è per ciò appunto superflua. — In ogni progressione degli esempî segniamo con una crocetta quell'amalgama, dal quale incomincia la Codetta.

§ 129. — La progressione attiva binaria di 2° ordine.

Schema del Modello tipico: VII · *T*.

II^a^ specie: con uso soltanto del gruppo -C^7 · *T* e suoi imitativi:

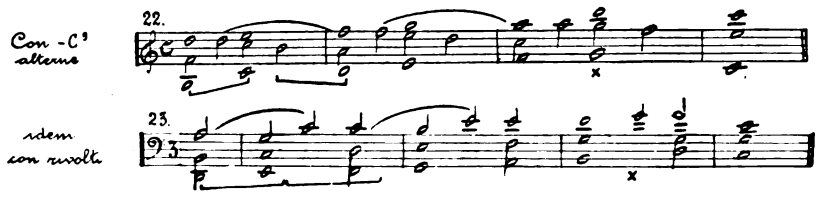
Esempio 327.



Digitized by Google

III[a] specie: con uso inoltre del gruppo -$C^9 \cdot 7$ e suoi imitativi:

Esempio 328.



Osservazioni:

a) Nelle progressioni disgiunte di questo ordine (vedi ad es. le progressioni 17 e 18) il 2° amalgama di ogni gruppo ha funzione di *T* ed è seguìto da amalgama omofono avente funzione di -C^7, accompagnato talora da 9[a], come nella progressione 22.

Nelle progressioni congiunte di quest'ordine (vedi ad es. quelle N. 19 e 20) i suddetti due amalgami omofoni si fondono in un solo che riguardo al precedente ha funzione di *T* e riguardo al susseguente assume per metàtesi la funzione di -C^7 (vedi progressione 19) ovvero, quando sia accompagnato da 9[a], la funzione di -C^9 (vedi progressione 23). Vedansi anche i §§ 115, D; 116, C, 2).

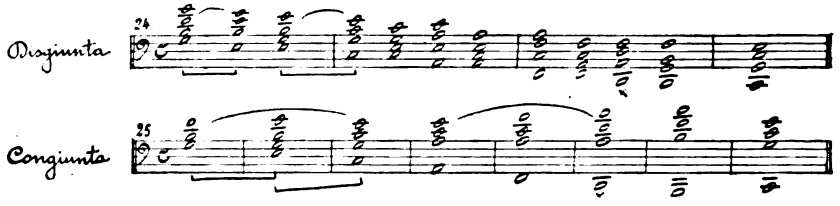
b) L'accento ritmico è anche qui indifferente (vedi ad es. la progressione 19 a ritmo ternario).

§ 130. — La progressione attiva binaria di 3° ordine.

Schema del Modello tipico: III · *T*.

Specie unica: con uso del gruppo ᵕIII · *T* e suoi imitativi:

Esempio 329.



Osservazioni:

a) Nelle progressioni disgiunte di quest'ordine fra la *T* conclusiva di un gruppo e la ᵕIII iniziale del gruppo seguente vi ha nesso di omofonia.

Nelle progressioni congiunte invece, grazie a metàtesi uno stesso amalgama assomma le due funzioni (cfr. § 117, C).

b) Poichè gruppi binarî attivi di 3° ordine hanno vita soltanto

Digitized by Google

a partire dai gradi III (gruppo tipico), IV, V, VI e I, la progressione di quest'ordine si riduce al massimo alla sequela dei gruppi dai gradi V, III, I, VI, VII (vedi § 117, A, B). In ogni simile caso diremo che la progressione è *incompleta per sua natura.*

c) Ne consegue la necessità di una Codetta, ove si voglia dare alla progressione di quest'ordine una conclusione tipica tonale; così nel caso 24 all'ultimo amalgama della progressione (^{1}II) si innesta il gruppo ^{1}II · C^7 che porta alla Cadenza autentica, mentre nel caso 25 la Codetta, con carattere di completamento formale (Codetta formale) sostituisce al mancante gruppo imitativo ^{a}I · ^{1}VII l'omofona successione tipica $^{\smile}$II · -C^7.

Nelle progressioni degli esempi segnaliamo con linea punteggiata le eventuali Codette formali.

d) L'accento ritmico è qui elemento essenziale per l'interpretazione delle funzioni; la forma binaria costitutiva delle progressioni di quest'ordine è resa certa appunto da un ritmo binario; mentre un ritmo ternario darebbe adito ad altra interpretazione, come indicammo al § 117, D, 1 e come vedremo ai §§ 131, B e 142, A.

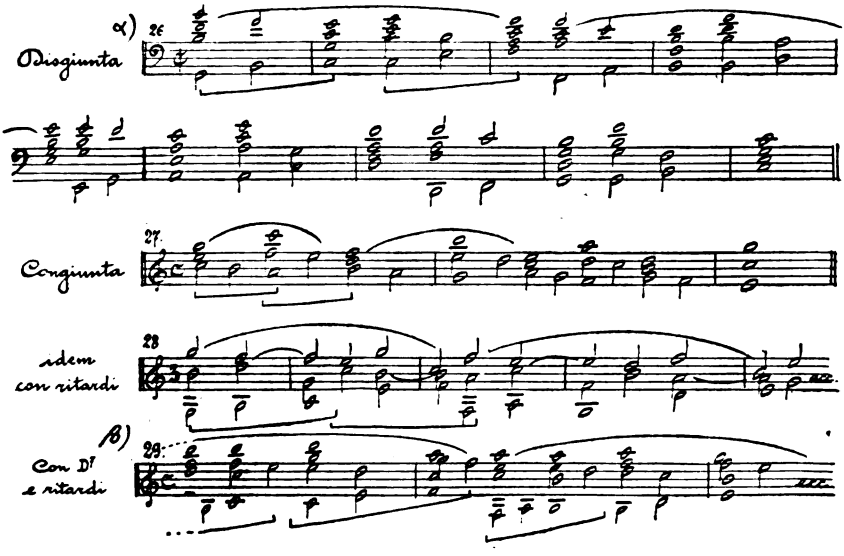
β) *ternarie.*

§ 131. — Le due progressioni attive ternarie di 1° ordine.

A. *Schema del Modello tipico: D* · VII · *T.*

II^{a} specie: α) con uso soltanto del gruppo *D* · -C^7 · *T* e suoi imitativi; β) con uso inoltre del gruppo C^7 · -C^7 · *T* e suoi imitativi:

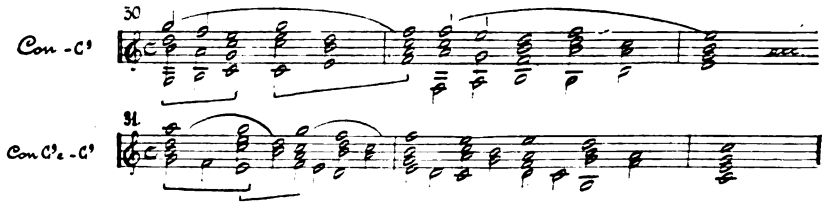
Esempio 330.



Digitized by Google

IIIª specie: con uso di C^9 o $-C^9$ e loro imitativi in luogo rispettivamente di D (o C^7) e di $-C^7$ e loro imitativi.

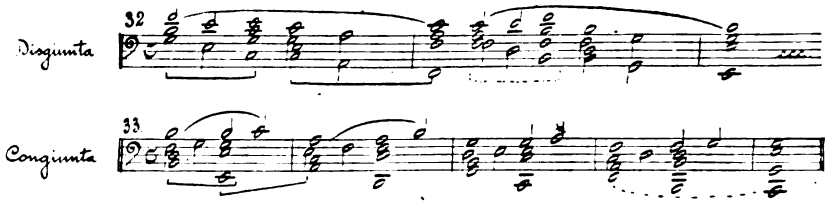
Esempio 331.



B. *Schema del Modello tipico: D · III · T.*

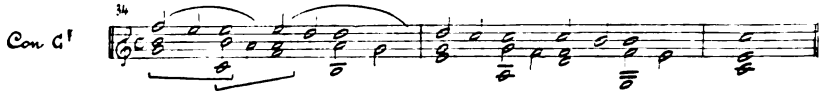
Iª specie: con uso del gruppo $D \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$ e suoi imitativi:

Esempio 332.



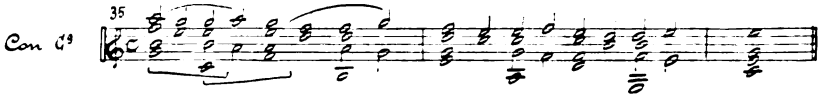
IIª specie: con uso di C^7 e suoi imitativi, in luogo della D e suoi imitativi:

Esempio 333.



IIIª specie: con uso di C^9 e suoi imitativi, in luogo della C^7 e suoi imitativi (oppure della D e imitativi):

Esempio 334.



Osservazioni:

a) Nelle progressioni di quest'ordine le giustapposizioni (in quelle disgiunte) e gli innesti (nelle congiunte) avvengono in quelle guise stesse che nelle progressioni binarie attive di I ordine.

b) La progressione del presente ordine di tipo B è incompleta per natura, mancando i gruppi imitativi ternarî ${}^{1}\text{IV} \cdot {}^{a}\text{II} \cdot {}^{1}\text{VII}$ e ${}^{1}\text{II} \cdot {}^{a}\text{VII} \cdot {}^{1}\text{V}$ (per effetto dell'inesistenza dei gruppi imitativi binarî ${}^{a}\text{II} \cdot {}^{1}\text{VII}$ e ${}^{a}\text{VII} \cdot {}^{1}\text{V}$).

Digitized by Google

Però un completamento formale di tale progressione (e sia come ponte fra due brani di essa, quanto come Codetta terminale) può avverarsi sostituendo i suddetti gruppi mancanti colle due successioni ad essi omofone $S \cdot {}^{\smile}\text{II} \cdot -C^7$ e ${}^{\smile}\text{II} \cdot -C^7 \cdot D$ non imitative ma invece prettamente tonali.

Di ciò diamo esempio nella progressione 32 (dove segnaliamo con linea punteggiata il ponte formale) e nella progressione 33 (dove si ha completamento formale nella Codetta).

c) Riguardo al tipo di preparazione delle 7ª e delle 9ª nelle progressioni 30 e 31, vedi il § 114, B.

d) La progressione 29 dà esempio di inizio elittico; fatto avverabile in tutte le progressioni ternarie (cfr. le progressioni 38, 42, 44).

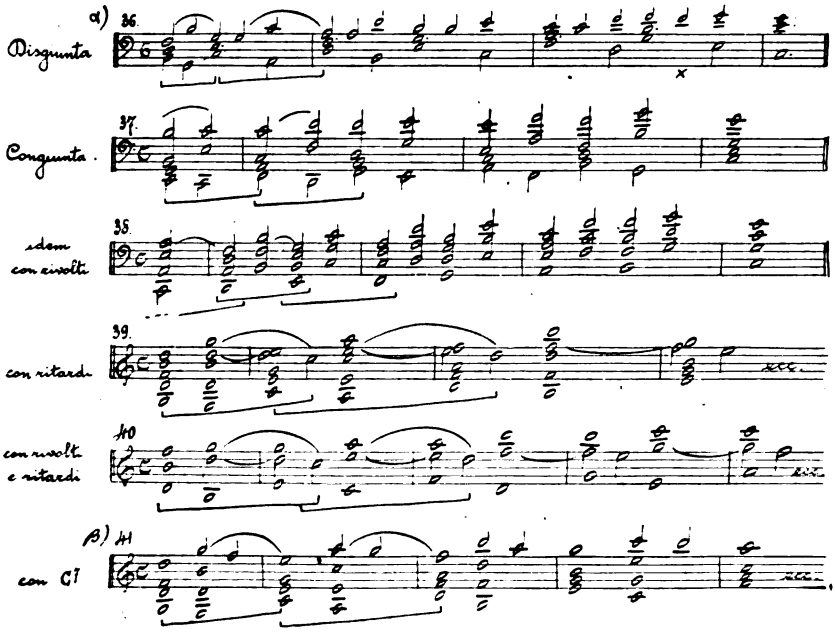
e) L'accento ritmico e l'uso di 7ª e 9ª accordali distingue il tipo B di quest'ordine dalla progressione attiva binaria di IIIº ordine (cfr. § 130; osservazione *d*).

§ 132. — Le due progressioni attive ternarie di 2º ordine.

A. *Schema del Modello tipico:* VII · *D* · *T*.

IIª specie: α) con uso soltanto del gruppo $-C^7 \cdot D \cdot T$ e suoi imitativi; β) con uso inoltre del gruppo $-C^7 \cdot C^7 \cdot T$ e suoi imitativi:

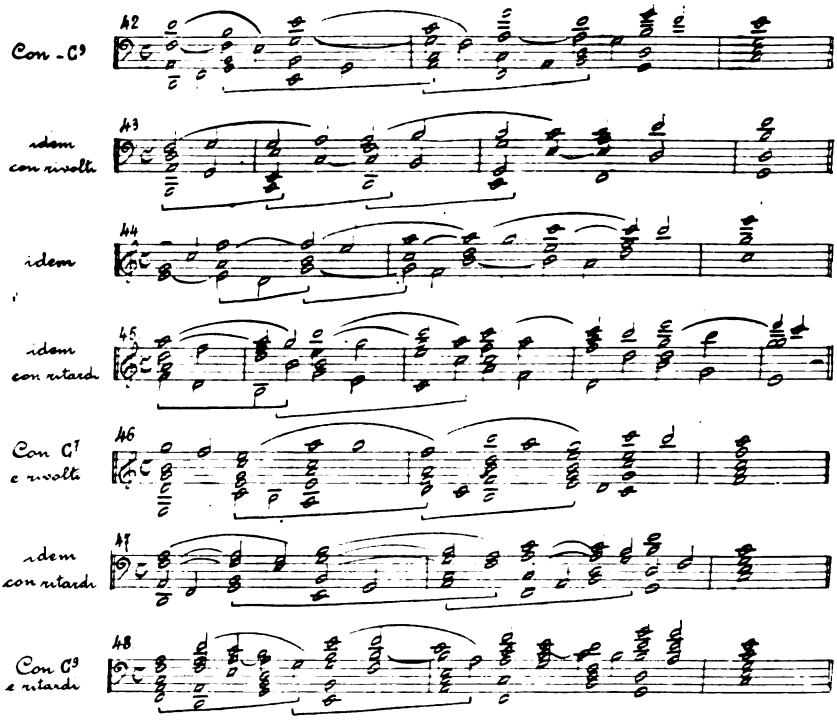
Esempio 335.



Digitized by Google

IIIª specie: con uso di $-C^9$ in luogo di $-C^7$ oppure di C^9 in luogo di C^7, e rispettivi imitativi:

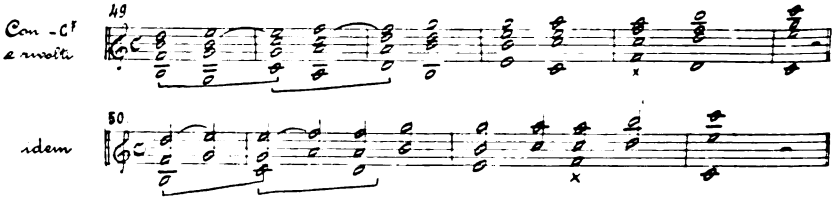
Esempio 336.



B. *Schema del Modello tipico:* VII · III · *T*.

IIª specie: con uso soltanto del gruppo $-C^7 \cdot {}^{\smile}\text{III} \cdot T$ e suoi imitativi:

Esempio 337.



Digitized by Google

III[a] specie: con uso di -C^9 e imitativi in luogo di -C^7 e imitativi:

Esempio 338.

Osservazioni:

a) Nelle progressioni ternarie di questo ordine, giustapposizione di gruppi (nelle disgiunte) e metátesi (nelle congiunte) avvengono e si giustificano come in quelle binarie di eguale ordine.

b) Il tipo A comporta che la *T* possa esser rappresentata dal blocco $-T^{9.8}$ (vedi progressione 40 e cfr. § 127 A, 2) e ciò colle stesse giustificazioni indicate per la progressione attiva binaria di I° ordine (vedi al § 128 le progressioni 4 e 11 e relativa osservazione *d*).

c) Inoltre, sempre nel tipo A, quando, nella sua III specie, esso ha la forma -$C^9 \cdot D \cdot T$ oppure -$C^9 \cdot C^7 \cdot T$, i due primi amalgami possono risultare (come vedesi nelle progressioni 42, 43, 44) da una successione riproducente quella analizzata al § 122, D (osservazione 2 ed es. 321); ciò si avvera quando l'innesto di 2 gruppi consecutivi avviene per metátesi da VII^7 (3° amalgama del 1° gruppo, con funzione di Tonica, conglobata in Accordo dissonante di 7[a]) a -*D* accompagnata da 9[a], la quale 9[a] lascia poi il posto all'8[a], avverando la *D* o la C^7.

Che la metátesi non possa avvenire dopo il ritardo spiegammo al § 122 (es. 321).

Poichè il processo compientesi in tale caso, dopo avvenuta la metátesi, si presenta come un ritardo di 9.8 sulla -*D*, parrebbe a prima vista che si dovesse considerarlo come facente blocco e rappresentante una sola funzione (*D* oppure C^7) a quella guisa che procedemmo pel blocco $-T^{9.8}$ nella progressione 4 (vedi § 128). Ma una sostanziale differenza esiste fra i due casi, in quanto che colà la 1[a] sottintesa della *T* era predesignata dal precedente amalgama avente funzione di Dominante, mentre qui la -*D*, sulla quale avviene il processo in questione, nasce da metátesi; ora il fatto stesso della metátesi (che segna un tramutamento nella funzione dei singoli suoni e quindi una separazione tra le funzioni che essi abbandonano e quelle che assumono) oblitera, quasi, la preparazione della 9[a], per modo che, malgrado essa sia seguita dalla 8[a], l'impressione di un processo di ritardo non è così netta che non lasci formarsi quella della successione dei due distinti accordi -C^9 e *D* (o C^7).

Ecco perchè, malgrado che al § 122, D (osservazione 2) siasi riconosciuto anche in questo caso un processo di ritardo, non possiamo

Digitized by Google

attribuire alla sua percussione e risoluzione il valore di blocco, ma preferiamo invece considerarle come due distinti Accordi, i quali, assieme alla successiva Tonica, vengano a costituire un gruppo non già binario, bensì *ternario*.

Mettendo così in due diverse categorie il caso esemplificato nella progressione 4 e il caso presente, si ottiene anche l'utile risultato di porre nella dovuta evidenza la intima diversità delle loro caratteristiche.

Nella progressione 45 è applicato tanto il processo analizzato in questa osservazione, quanto quello analizzato nell'osservazione precedente.

d) La progressione di tipo B è incompleta per sua natura, non disponendo dei gruppi $-IV^7 \cdot {}^aII \cdot {}^1VII$ e $-II^7 \cdot {}^aVII \cdot {}^1V$ per la mancanza del Tricordo autentico imitativo sui gradi II e VII.

e) Si noti come l'assegnazione di progressioni di quest'ordine, non portanti 9e totali, al tipo A o al tipo B dipenda essenzialmente da caratteristiche di ritmo.

Astraendo dal ritmo si può infatti considerare, ad es., la progressione 37 come appartenente al tipo B, ponendone l'inizio sull'attuale 2° amalgama; per converso, astraendo dal ritmo e dall'attuale 1° amalgama, ad esempio, della progressione 49, si può considerarla come appartenente al tipo A.

Tale doppia designazione è impedita per contro dall'accento ritmico, il quale risolve anche ogni possibile dubbio, in quanto l'amalgama, su cui esso cade, reclama per ciò stesso, a preferenza degli altri, la funzione di Tonica.

Inoltre, l'interpretazione può anche essere avvalorata dalla forma disgiunta, come avviene nella progressione 36.

La IIIª specie del tipo A esclude l'interpretazione B in causa appunto delle 9e totali, che, trasportate nel tipo B, verrebbero a trovarsi in luoghi, dei quali taluno può invece dar posto soltanto ad un semplice Tricordo autentico (tipico o imitativo) e taluno soltanto a una Nona con 1ª sottintesa (= settima parziale).

§ 133. — Le due progressioni attive ternarie di 3° ordine.

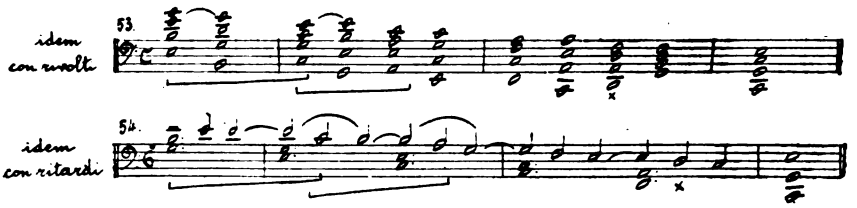
A. *Schema del Modello tipico:* $III \cdot D \cdot T$.

Iª specie: con uso soltanto del gruppo ${}^vIII \cdot D \cdot T$ e imitativi:

Esempio 339.

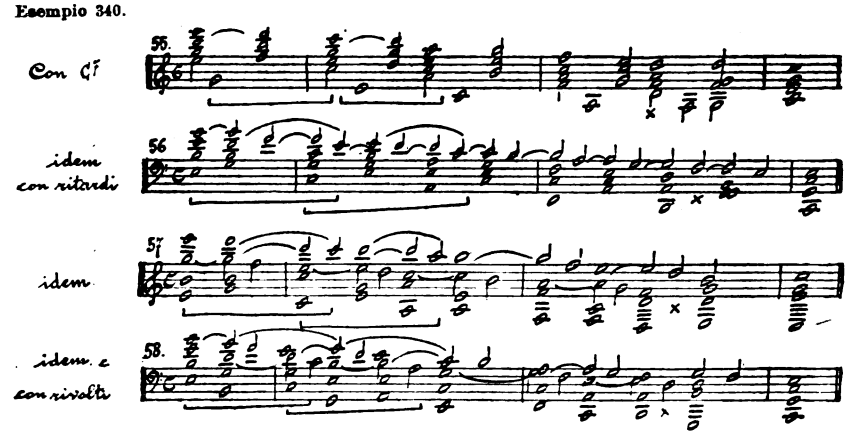
Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 339.



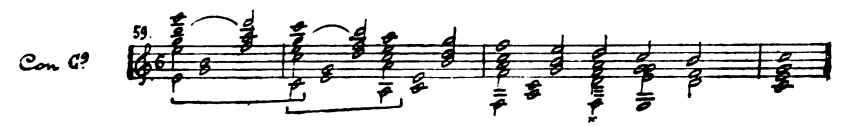
IIª specie: con uso di C^7 e imitativi in luogo di D e imitativi:

Esempio 340.



IIIª specie: con uso di C^9 e imitativi in luogo di D e imitativi:

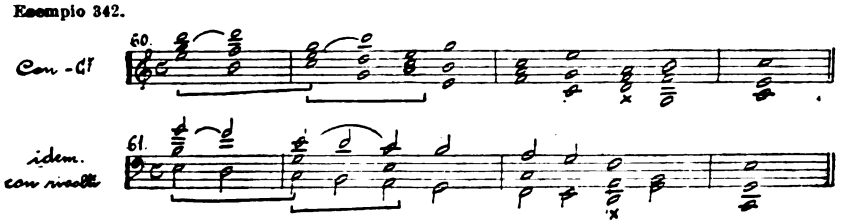
Esempio 341.



B. *Schema del modello tipico:* III · VII · *T.*

IIª specie: con uso soltanto del gruppo $^{\smile}$III · $-C^7$ · *T* e suoi imitativi:

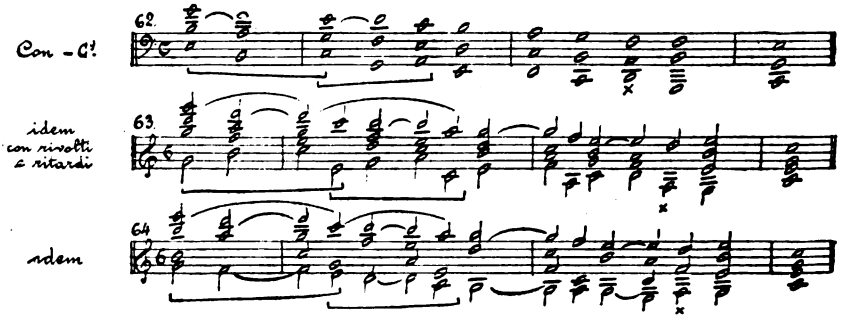
Esempio 342.



Digitized by Google

III[a] specie: con uso di $-C^9$ e suoi imitativi in luogo di $-C^7$ e suoi imitativi:

Esempio 348.



Osservazioni:

a) Nelle progressioni ternarie del presente terzo ordine, giustapposizione di gruppi (nelle disgiunte) e metátesi (nelle congiunte) avvengono e si giustificano come in quelle binarie di ordine eguale.

b) Le progressioni qui considerate, e tanto del tipo A quanto del tipo B, sono incomplete per loro natura, e ciò come conseguenza del fatto che il tipo A non dispone dei gruppi $^{a}II \cdot {}^{1}IV \cdot {}^{1}VII$ e $^{a}VII \cdot {}^{1}II \cdot {}^{1}V$, ed il tipo B non dispone dei gruppi $^{a}II \cdot -IV^{7} \cdot {}^{1}VII$ e $^{a}VII \cdot -II^{7} \cdot {}^{1}V$, sempre per la mancanza del Tricordo autentico imitativo sui gradi II e VII.

c) L'iniziare la progressione di tipo B col gruppo tipico $^{\smile}III \cdot -C^{7} \cdot T$ elimina senz'altro la possibilità di confonderla con altra di cui tratteremo al § 139, A; mentre infatti vi sono fra le due diverse progressioni alcune esatte omofonie, la progressione del § 139, A, esclude appunto quel suo gruppo che sarebbe omofono al $^{\smile}III \cdot -C^{7} \cdot T$.

d) Il tipo A comporta che la T possa essere rappresentata dal blocco $-\overset{9.8}{T}$ (vedasi la progressione 54 e cfr. § 127, A, 2) e ciò colle stesse giustificazioni indicate per la progressione attiva binaria di 1° ordine (vedasi il § 128, osservazione *d*), e per la progressione attiva ternaria di 2° ordine del tipo A (vedasi il § 132, osservazione *b*, alla progressione 40).

e) Riguardo al tipo di preparazione delle 7ª nelle progressioni 63 e 64 vedi il § 114, B.

Digitized by Google

II. — *Progressioni passive.*

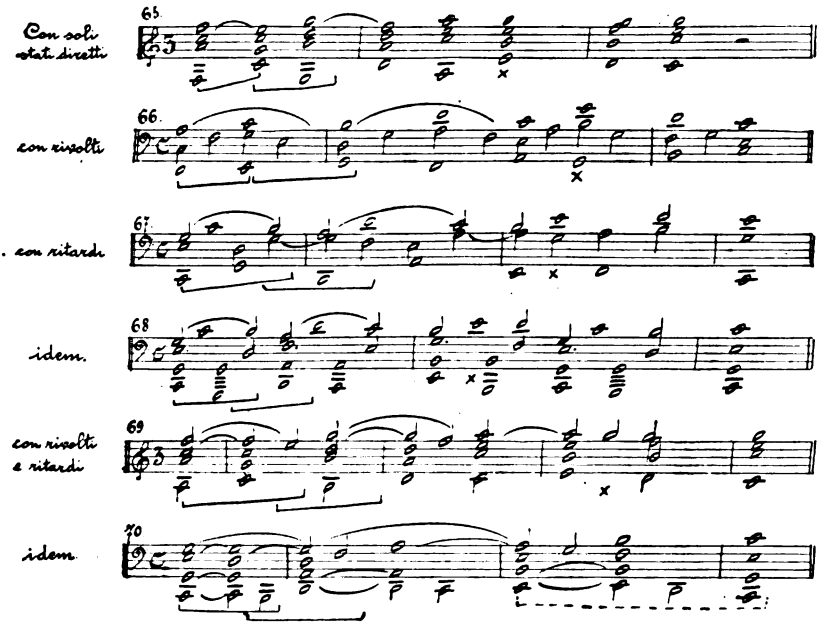
a) *binarie.*

§ 134. — La progressione passiva binaria di 1° ordine o passiva fondamentale.

Schema del Modello tipico: T · D.

Specie unica: con uso soltanto del gruppo $T \cdot D$ e suoi imitativi:

Esempio 344.



Osservazioni:

a) Nella forma disgiunta, fra la *D* conclusiva di un gruppo e la *T* iniziale del gruppo seguente vi ha nesso di omofonia.

Nella forma congiunta, invece, uno stesso amalgama assomma, grazie a metátesi, entrambe le suddette funzioni.

b) La progressione passiva fondamentale è incompleta per sua natura, per l'inesistenza dei gruppi passivi imitativi $^{1}III \cdot {}^{1}VII$ e $^{1}VII \cdot {}^{1}IV$ (vedi § 112).

c) Notisi la Codetta formale nella progressione 70.

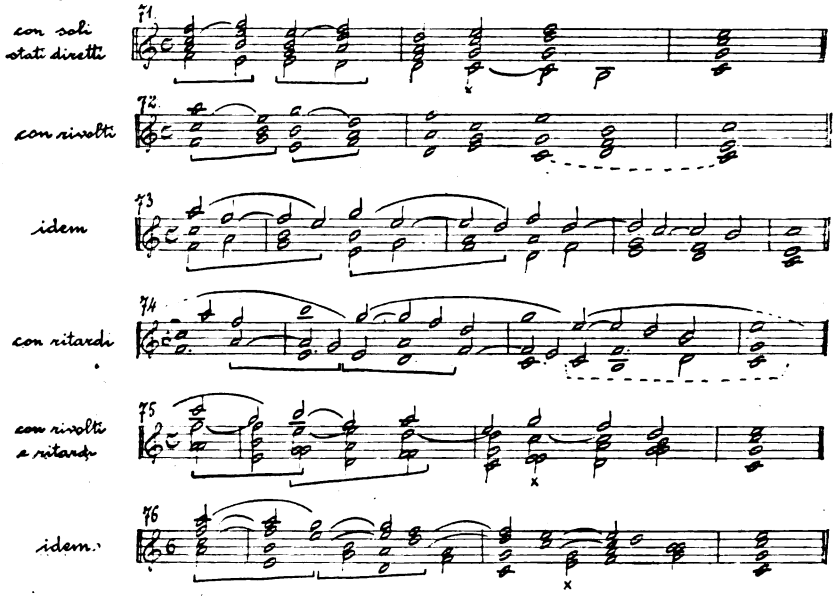
Digitized by Google

§ 135. — La progressione passiva binaria di 3° ordine.

Schema del Modello tipico: VI · *D*.

Specie unica: con uso soltanto del gruppo $^{\smile}$VI · *D* e suoi imitativi:

Esempio 345.



Osservazioni:

a) Nella forma disgiunta, fra la *D* conclusiva di un gruppo ed il Tricordo plagale inizio del Gruppo seguente vi ha nesso di omofonia. Nella forma congiunta, invece, uno stesso amalgama assomma le due funzioni.

b) La progressione passiva di quest'ordine è incompleta per sua natura, mancando i gruppi imitativi ^{p}I · ^{l}VII e ^{p}V · ^{l}IV per l'inesistenza dei Tricordi plagali imitativi ^{p}I e ^{p}V (vedi § 118, A).

c) Si notino le Codette formali nelle progressioni 72 e 74.

d) Devesi osservare che nelle progressioni di quest'ordine le funzioni imitative si manifestano in guisa oltremodo debole, sia perchè in ogni lor gruppo la Tonica da cui parte la Semicadenza è velata, sia perchè la loro incompiutezza ha per conseguenza di lasciar fuori anche il gruppo tipico: $^{\smile}$VI · *D*, mentre trattandosi di gruppo passivo non ha luogo un completamento formale (cfr. § 124, *C*).

e) Si noti come nella progressione 73 la forma $-D^{9.8}$ costituisca un blocco rappresentante la *D* (vedi § 127, A, 1) perchè qui (a differenza di quanto vedemmo al § 132) la -*D* non proviene da metàtesi.

Digitized by Google

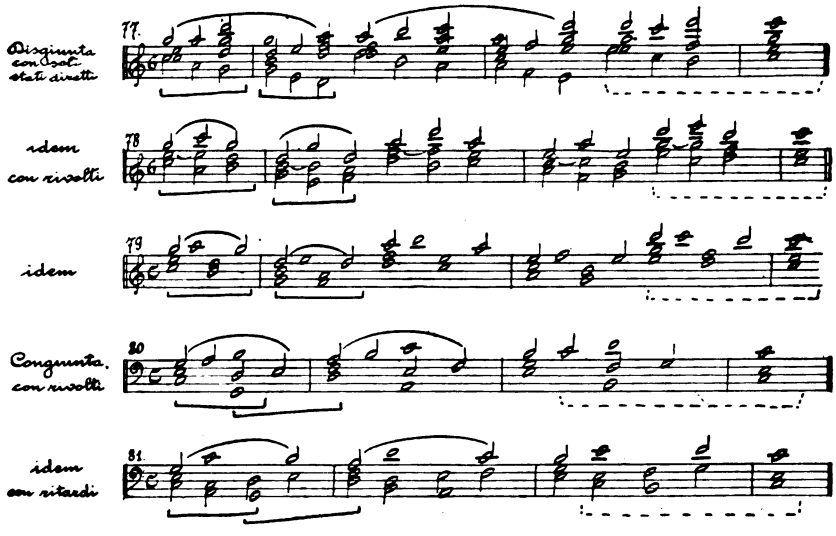
β) *ternarie.*

§ 136. — La progressione passiva ternaria di 1° ordine.

Schema del modello tipico: T · VI · D.

Specie unica: con uso soltanto del gruppo $T \cdot {}^{\smile}VI \cdot D$ e suoi imitativi.

Esempio 346.



Osservazioni:

a) In queste progressioni passive ternarie, giustapposizione di gruppi (nelle disgiunte) e metátesi (nelle congiunte) avvengono e si giustificano come in quelle passive binarie di 1° ordine.

b) Questo tipo di progressione è incompleto per sua natura, mancando i gruppi imitativi: ${}^{1}III \cdot {}^{p}I \cdot {}^{1}VII$ e ${}^{1}VII \cdot {}^{p}V \cdot {}^{1}IV$, per l'inesistenza dei Tricordi plagali imitativi ${}^{p}I$ e ${}^{p}V$.

c) In relazione anche con ciò, si notino le Codette formali.

d) Anche la progressione ternaria passiva può (come le ternarie attive) presentare un *inizio elittico;* se ne avrà un esempio ove si sopprima il 1° amalgama nella progressione 80.

e) Si noti nella progressione 79 l'uso del blocco $-D^{9.8}$ (confronta § 127, A, 2).

Digitized by Google

Capo III. — LA PROGRESSIONE REALE COMPOSTA.

§ 137. — Come abbiamo veduto al § 124, A, la serie di amalgami costituente un Modello funzionale può comprendere anche due o più differenti gruppi, nel qual caso si ha il *Modello funzionale composto*, che dà poi origine alla Progressione funzionale composta e, col sussidio della imitazione formale, alla *Progressione reale composta*.

A. Noi prenderemo in considerazione tre tipi di Modello composto e cioè:

a) il Modello doppio, costituito da due gruppi;

b) il Modello triplo, costituito da tre gruppi;

c) il Modello quadruplo, costituito da quattro gruppi.

Ciascuno di essi tipi di Modello composto può concretarsi in diverse maniere, a seconda della forma binaria o ternaria e a seconda della funzione attiva o passiva di ciascuno dei gruppi che lo costituiscono e, precisamente, il Modello composto sarà:

α) *binario*, se formato da gruppi tutti binarî;

β) *ternario*, se formato da gruppi tutti ternarî;

γ) *alterno*, ove contenga almeno un gruppo binario ed uno ternario; e d'altra parte lo stesso Modello composto potrà essere:

1) attivo, se formato da gruppi tutti attivi;

2) misto di passivo, o passivo, a seconda che o in parte o tutti i suoi gruppi siano passivi.

B. Conformemente ai suesposti tre tipi di Modello funzionale composto si hanno tre categorie di Progressioni composte, cioè rispettivamente:

a) progressione doppia (derivante da Modello doppio);

b) progressione tripla (derivante da Modello triplo);

c) progressione quadrupla (derivante da Modello quadruplo).

Ciascuna di tali categorie comprende progressioni con aspetti diversi, a seconda della forma binaria, ternaria, alterna, e a seconda della funzione attiva, mista di passivo o (dove ciò è praticamente attuabile) passiva del rispettivo Modello; si avranno così, per ciascuna delle tre categorie, progressioni:

α) *binarie* { 1) attive; 2) miste di passivo; — passive;

β) *ternarie* { 1) attive; 2) miste di passivo;

γ) *alterne* { 1) attive; 2) miste di passivo; — passive.

Digitized by Google

(Per la mancanza delle ternarie passive vedi § 141, osservazione *a*).

C. A rigor di termini, sono possibili anche Progressioni basate su Modelli costituiti da più di quattro gruppi; ma non crediamo necessario il trattarne a parte, visto che il loro modo di comportarsi si può facilmente dedurre dal sin qui detto riguardo alle altre progressioni composte e da quanto allo stesso proposito passeremo ora ad esporre.

In linea generale osserviamo soltanto come una soverchia lunghezza del Modello abbia per necessaria conseguenza un indebolirsi di quel senso di simmetria che è l'elemento essenziale di ogni progressione.

D. Come pei Modelli semplici, così pure pei Modelli composti i gruppi costitutivi rientrano sempre nel novero di quelli indicati al § 127.

Dentro al Modello composto, tra l'un gruppo e il susseguente il nesso sarà dato dall'omofonia di due rispettivi accordi o da metátesi di un accordo promiscuo.

Lo stesso dicasi per il nesso tra due successive riproduzioni del Modello.

E. Il modello composto può risultare formato:

α) da gruppi tutti tipici, e si dirà *tipico* (es. al § 139, B);

β) da gruppi in parte tipici, in parte imitativi, iniziandosi però con gruppo tipico, e si dirà Modello composto *misto* (esempî al § 138, A, B e C);

γ) da gruppi tutti imitativi e si dirà *imitativo;* caso che si avvera quando manchino i gruppi imitativi per un corrispondente Modello composto misto (es. al § 146, A, B).

Noi indicheremo ciascun Modello composto con uno schema, nel quale ciascun eventuale gruppo tipico verrà espresso col suo proprio schema e ciascun eventuale gruppo imitativo verrà rappresentato da una speciale parentesi abbracciante lo schema del gruppo tipico da cui esso deriva; segnando, ad es.: $D \cdot T$, $[VII \cdot T]$ significheremo che il Modello composto è in tal caso formato dal gruppo tipico $D \cdot T$ e da un susseguente gruppo imitante il gruppo tipico $VII \cdot T$; siccome il 1° amalgama di tale gruppo imitativo deve aver nesso di omofonia coll'ultimo amalgama dell'antecedente gruppo $D \cdot T$, è evidente che qui lo schema $[VII \cdot T]$ rappresenta il gruppo imitativo: $-VI^7 \cdot {}^{I}II$.

Quando due o più consecutivi gruppi imitativi abbiano un'istessa Tonica imitativa, i rispettivi schemi tipici, dentro allo schema del Modello, verranno abbracciati da un'unica parentesi (es. al § 147).

Premesso tutto ciò, passiamo ad illustrare con esempî pratici le tre suindicate Categorie di Progressioni composte, avvertendo che,

Digitized by Google

mentre per le Progressioni semplici abbiamo potuto recare esempî per ciascun tipo di Modello usabile, qui per contro, pel gran numero delle combinazioni possibili, dovremo di necessità limitarci talora ad esemplificare soltanto le più ovvie e più usitate.

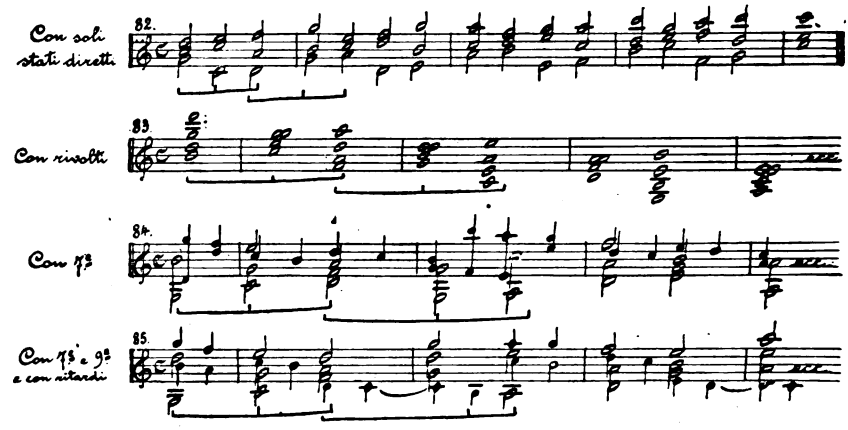
I. — *Le progressioni doppie.*

α) *binarie.*

§ 138. — Le progressioni doppie binarie attive.

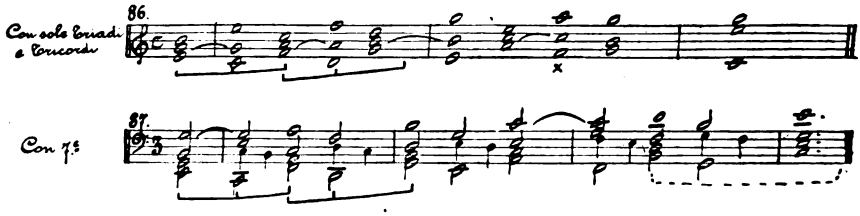
A. *Schema del Modello misto:* $D \cdot T$, $[\mathrm{VII} \cdot T]$.

Esempio 347.



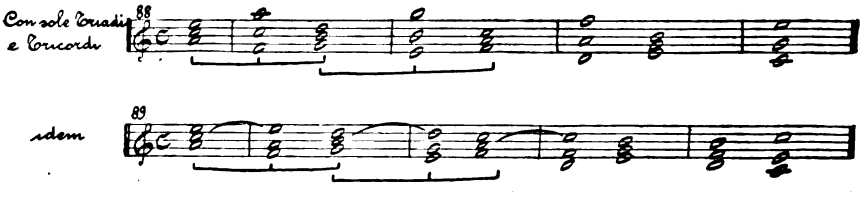
B. *Schema del Modello misto:* $\mathrm{III} \cdot T$, $[D \cdot T]$.

Esempio 348.



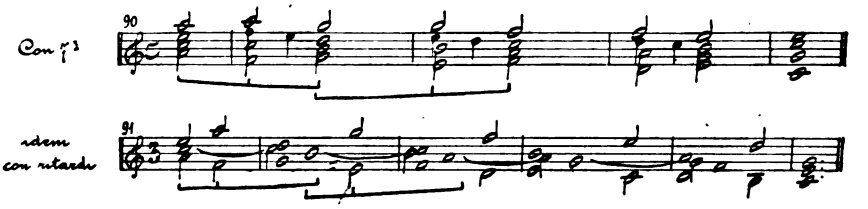
C. *Schema del Modello misto:* $\mathrm{III} \cdot T$, $[\mathrm{VII} \cdot T]$ opp.: $D \cdot T$, $[-D \cdot T]$.

Esempio 349.



Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 349.



Osservazioni:

a) Devesi notare un importante fatto riferentesi a tutte le progressioni doppie; prendiamo a tal uopo come esempio la progressione 82.

La sua coppia iniziale di gruppi (e suo Modello) riproduce ora la serie $D \cdot T$, [VII · T]; ma se noi sopprimiamo l'attuale primo gruppo (nel caso specifico, essendo i gruppi innestati, si avrà ad eliminare soltanto il 1° amalgama), rimarrà invece a formare coppia iniziale una serie riproducente la serie: [VII · T], [$D \cdot T$], rispondente a un Modello: VII · T, [$D \cdot T$].

Ora, poichè l'ordine dei rimanenti amalgami e l'avvicendarsi delle rispettive funzioni restano, dopo ciò, i medesimi, è ovvio che l'intima essenza della progressione non ne risulta alterata affatto.

Un tale processo può aver riscontro in ogni progressione doppia e può esprimersi qui una volta per sempre affermando che due Modelli doppi, differenziati soltanto dall'incominciare coll'uno piuttosto che coll'altro dei due stessi gruppi costitutivi, dànno origine a due progressioni che nella loro essenza sono perfettamente identiche.

b) Segnaliamo colla speciale grafa |_____|_____| il Modello doppio, con l'avvertenza che la lineetta verticale centrale di essa grafa cadrà tra due amalgami omofoni (almeno nella loro base) quando i due gruppi costituenti il Modello siano fra loro giustapposti cioè disgiunti (vedi ad es. la progressione 84) e cadrà invece sotto ad un amalgama sopportante metátesi quando i due gruppi costituenti il Modello siano tra loro innestati cioè congiunti (vedi ad esempio la progressione 83).

c) In ogni progressione doppia l'ultima riproduzione del Modello può essere elittica, esprimendo soltanto il 1° gruppo costitutivo di esso (vedi per esempio la progressione 82).

d) Il tipo B delle presenti progressioni doppie è incompleto per sua natura, mancando delle serie di gruppi imitativi: ^{a}II · ^{1}VII, ^{1}VII · ^{1}III e ^{a}VII · ^{1}V, ^{1}V · ^{1}I.

e) Lo stesso tipo B si presta ad essere interpretato come progressione semplice attiva ternaria di 2° ordine (vedi § 132) e precisamente se come progressione doppia ha la forma: III · T, [$D \cdot T$]

Digitized by Google

può anche interpretarsi come basato sul Modello tipico semplice *-D · D · T* (con eventuale ripetizione della *D*) (§ 132, tipo A); se invece come progressione doppia ha la forma: *D · T*, [III · *T*] allora può anche interpretarsi come basato sul Modello tipico semplice *-D* · III · *T* (con eventuale ripetizione del III) (vedi § 132, tipo B).

Naturalmente la interpretazione come progressione semplice di tipo *-D · D · T* si impone ogni qual volta si presentino quei gruppi che in caso diverso sono mancanti (cfr. osservazione *d*).

f) Il tipo C delle presenti progressioni doppie può prima di tutto (come deducesi dalla osservazione *a*) presentarsi nelle due equipollenti forme III · *T*, [VII · *T*] oppure VII · *T*, [III · *T*]; nel primo caso può anche (benchè meno spontaneamente) venir sentito come basato sopra un Modello con schema: *D* · -*T*, [*-D · T*]; ciò si verifica specialmente quando (come nella progressione 89) il 2° amalgama prenda l'aspetto di una Triade con Centro sottinteso, accompagnata da 9ª.

Si noti come un tale Modello *D* · -*T*, [*-D · T*] contenga in essenza il Modello semplice attivo fondamentale *D · T* e la sua replica (cfr. progressioni dell'es. 324).

g) Nella interpretazione come progressione doppia, il tipo C è incompleto, mancando delle coppie di gruppi imitativi: ^{a}II · ^{1}VII, -V · ^{1}I e ^{a}VII · ^{1}V, -III · ^{1}VI.

h) Si noti la codetta formale nella progressione 87.

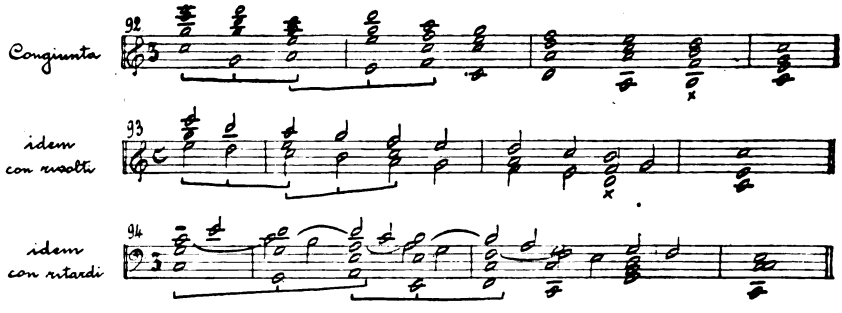
Una codetta formale avverasi anche nella progressione 89 quando essa sia interpretata come basata sul Modello III.T, [VII.T].

i) Per semplificazione tralasciamo d'ora in avanti di segnalare con legature negli esempi il Modello formale, risultando esso di per sè evidente.

§ 139. — Le progressioni doppie binarie miste di passivo e passive.

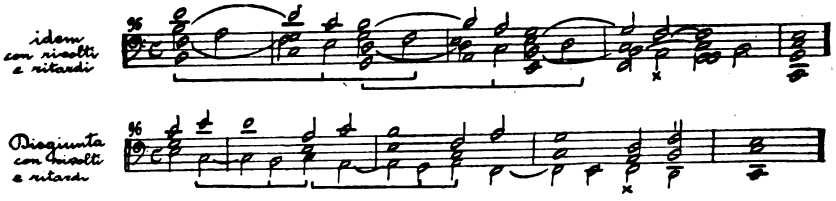
A. *Schema del Modello misto: T · D*, [VII · *T*].

Esempio 350.



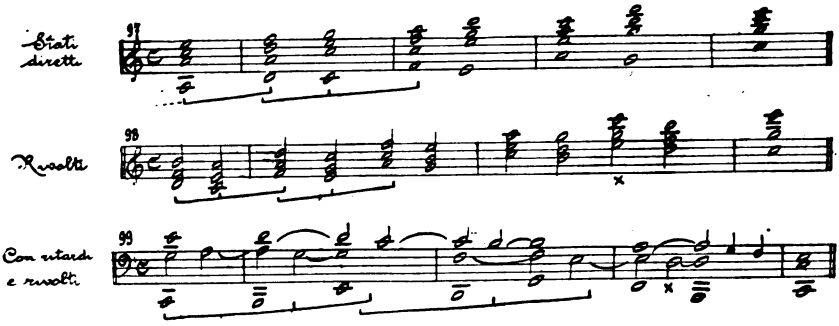
Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 350.



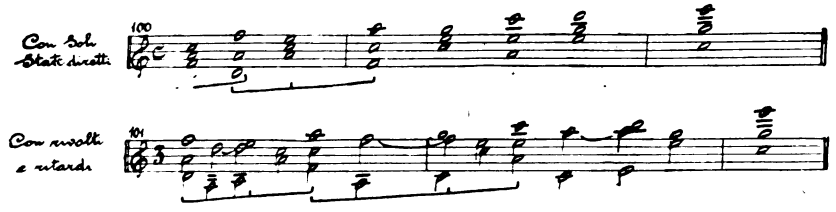
B. *Schema del Modello tipico:* VI · *D*, *D* · *T*.

Esempio 351.



C. *Schema del Modello misto:* *T* · *D*, [III · *T*].

Esempio 352.



D. *Schema del Modello tipico:* VI · *D*, *T* · *D*.

Esempio 353.

Osservazioni:

a) Nella progressione 95 si ha esempio di giustapposizione tra l'una e l'altra riproduzione del Modello, mentre nelle precedenti progressioni doppie vi si aveva innesto.

b) Il tipo A è esemplificato tanto nella forma a schema: *T* · *D*, [VII · *T*] (vedi progressioni 92 al 95), quanto nella forma a schema VII · *T*, [*T* · *D*] (vedi progressione 96).

Digitized by Google

c) Il tipo B si presenta più naturale nella forma a schema VI · *D*, *D* · *T*, che non nella forma a schema *D* · *T*, [VI · *D*], e ciò perchè nella prima entrambi i gruppi del Modello esprimono l'istessa Tonica e costituiscono un tutto omogeneo dentro al quale non avvengono metátesi.

Una tale osservazione (mentre per vero potrebbe applicarsi in via similare anche ai tipi A e C) trova qui pel tipo B speciale giustificazione nel fatto che la Tonica del gruppo passivo VI · *D* è velata e guadagna quindi in consistenza venendo riespressa senza veli dal gruppo susseguente.

È appunto in questo tipo e forma di progressione che le imitazioni del gruppo $^{\smile}$VI · *D* manifestano le loro funzioni nella guisa la meno debole (cfr. § 135, ed anche il presente § all'osservazione *h*).

d) Il tipo C è esemplificato tanto nella forma a schema: III · *T*, [*T* · *D*] (vedi progressione 100, elittica nell'ultima riproduzione del Modello) quanto nella forma a schema *T* · *D*, [III · *T*] (vedi progressione 101). Esso è incompleto mancando i gruppi: ^{1}V · ^{1}II, ^{a}II · ^{1}VII e ^{1}III · ^{1}VII, ^{a}VII · ^{1}V ed anche ^{1}VII · ^{1}IV, ^{a}IV · ^{1}II.

e) La progressione 99 è puramente funzionale (manca cioè di imitazione formale) e sotto questo punto di vista costituisce eccezione in questa trattazione dedicata alle progressioni reali.

f) In questa stessa progressione 99 la *T* del gruppo costitutivo *D* · *T* è rappresentata dal blocco $-T^{9.8}$ a quel modo che vedemmo nella progressione semplice 4 (cfr. § 128, osservazione *d*); e la *D* del gruppo costitutivo VI · *D* è rappresentata dal blocco $-D^{9.8}$ a quel modo che vedemmo nella progressione semplice 73 (cfr. § 135, osservazione *e*).

g) Le progressioni di quest'ordine sono tutte incomplete per loro natura.

h) Nel tipo D le funzioni imitative si manifestano in guisa estremamente debole per la poca evidenza delle rispettive Toniche (cfr. con quanto è detto al § 135, osservazione *d*).

β) *ternarie.*

§ 140. — Le progressioni doppie ternarie attive.

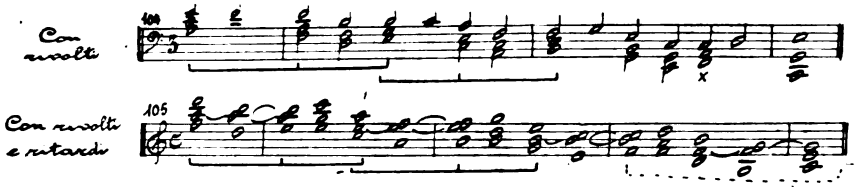
A. *Schema del Modello misto:* *D* · VII · *T*, [III · *D* · *T*].

Esempio 354.

Digitized by Google

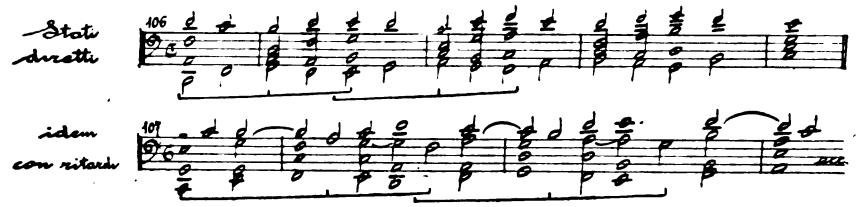
B. *Schema del Modello misto:* $D \cdot \text{III} \cdot T$, $[\text{VII} \cdot D \cdot T]$.

Esempio 355.



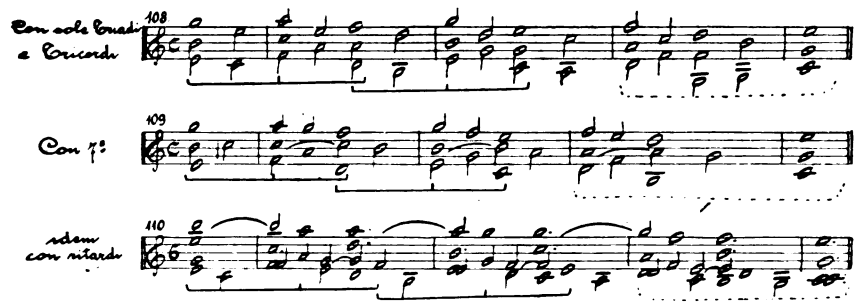
C. *Schema del Modello misto:* $D \cdot \text{VII} \cdot T$, $[\text{III} \cdot \text{VII} \cdot T]$.

Esempio 356.



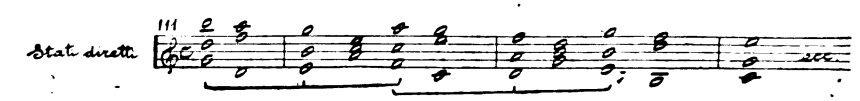
D. *Schema del Modello misto:* $\text{VII} \cdot D \cdot T$, $[\text{III} \cdot D \cdot T]$.

Esempio 357.



E. *Schema del Modello misto:* $\text{III} \cdot \text{VII} \cdot T$, $[\text{VII} \cdot \text{III} \cdot T]$.

Esempio 358.



Osservazioni:

a) Si noti in queste progressioni la tendenza a fare coincidere la T di ciascun gruppo costitutivo coll'accento ritmico.

b) Pel tipo B abbiamo dato esempio tanto della forma a schema $D \cdot \text{III} \cdot T$, $[\text{VII} \cdot D \cdot T]$ (progressione 104), quanto della forma a schema $\text{VII} \cdot D \cdot T$, $[D \cdot \text{III} \cdot T]$ (progressione 105).

Digitized by Google

c) La progressione 109 reca di nuovo la forma $-D^{9.8}$ non costituente blocco, come vedemmo al § 132, osservazione *c*.

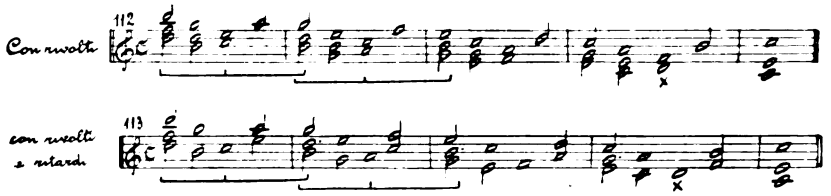
d) Si notino le Codette formali alle progressioni 105, 108, 109, 110.

e) Le progressioni di questi cinque tipi sono tutte naturalmente incomplete per l'assenza dei Tricordi imitativi ^{a}II, e ^{a}VII.

§ 141. — Le progressioni doppie ternarie miste di passivo.

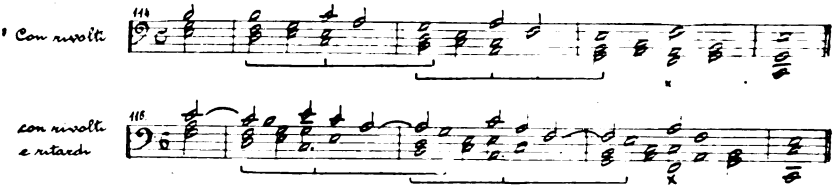
A. *Schema del Modello tipico:* VII · *D* · *T*, *T* · VI · *D*.

Esempio 359.



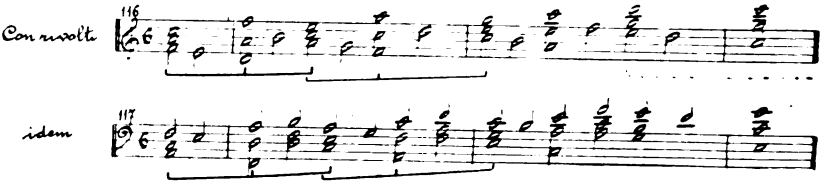
B. *Schema del Modello tipico:* VII · III · *T*, *T* · VI · *D*.

Esempio 360.



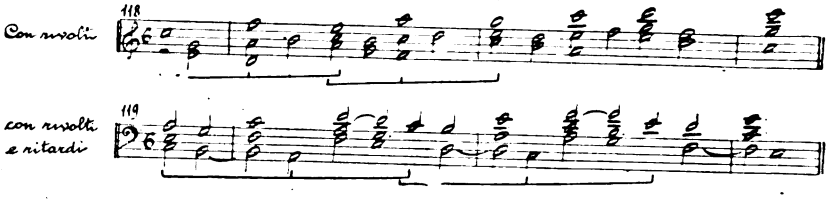
C. *Schema del Modello tipico:* III · *D* · *T*, *T* · VI · *D*.

Esempio 361.



D. *Schema del modello tipico:* III · VII · *T*, *T* · VI · *D*.

Esempio 362.



Digitized by Google

Osservazioni:

a) Per costrurre un modello doppio ternario passivo sarebbero necessarî due gruppi ternarî passivi di tipo diverso; ora non vi ha che un solo tipo di gruppo ternario passivo, cioè $T \cdot VI \cdot D$; ecco perchè non hanno luogo progressioni doppie ternarie *passive* ma invece soltanto *miste di passivo:* con che si spiega e conferma la restrizione accennata al § 137, B.

b) Le progressioni di quest'ordine sono incomplete per natura.

c) Nelle progressioni 115 e 119 è esemplificato l'uso del blocco $-D^{9.8}$ in rappresentanza della D nel gruppo passivo $T \cdot VI \cdot D$ (cfr. §§ 127 A, 2, e 136).

d) Nella progressione 118 è esemplificato il fatto che anche nelle progressioni doppie l'uso di gruppo ternario può recare con sè l'uso di un inizio elittico; si osservi infatti come in detta progressione 118 le susseguenti riproduzioni del Modello facciano apparire il Gruppo iniziale come mancante di un 1° amalgama (°IV con funzione appunto di Tricordo autentico imitativo) necessario a completare lo sehema ternario $III \cdot VII \cdot T$.

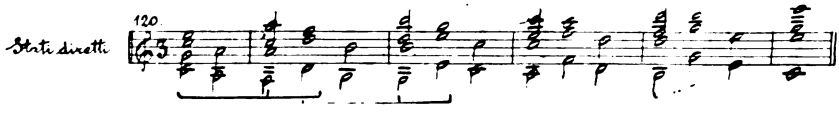
e) Per contro si presenta come elittica (per assenza di un secondo gruppo) l'ultima riproduzione del Modello nelle progressioni 116, 117 e 118.

γ) *alterne.*

§ 142. — Le progressioni doppie alterne attive.

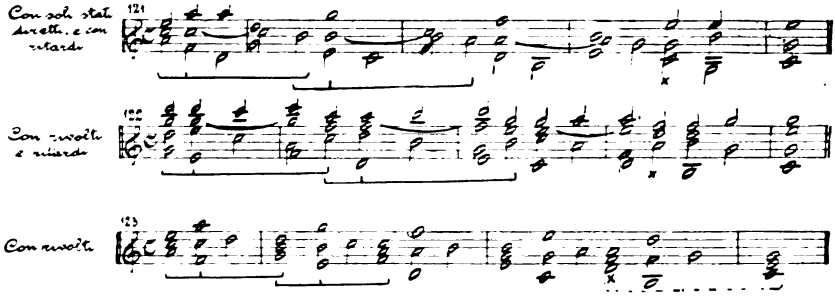
A. *Schema del Modello misto:* $D \cdot III \cdot T$, $[III \cdot T]$.

Esempio 363.



B. *Schema del Modello misto:* $III \cdot T$, $[VII \cdot D \cdot T]$.

Esempio 364.



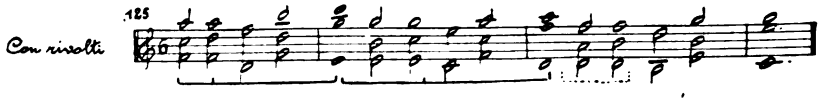
Digitized by Google

B.bis *Schema del Modello misto: D · T, [D · III · T].*

Esempio 365.

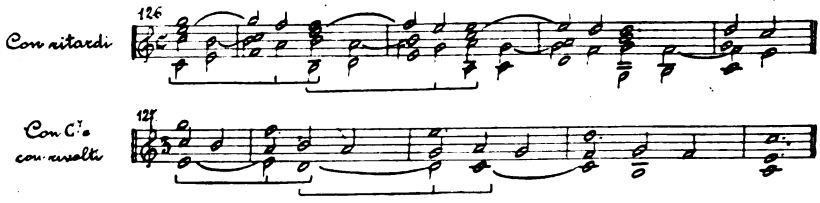
B.ter *Schema del Modello misto: III · T, [VII · III · T].*

Esempio 366.



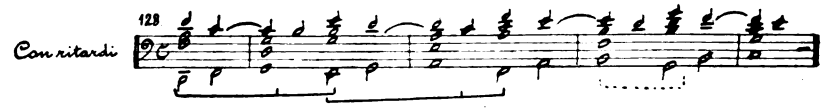
C. *Schema del Modello misto: D · VII · T, [D T].*

Esempio 367.



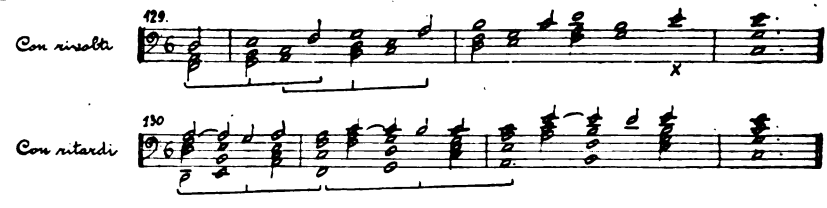
D. *Schema del Modello misto: D · VII · T, [III · T].*

Esempio 368.



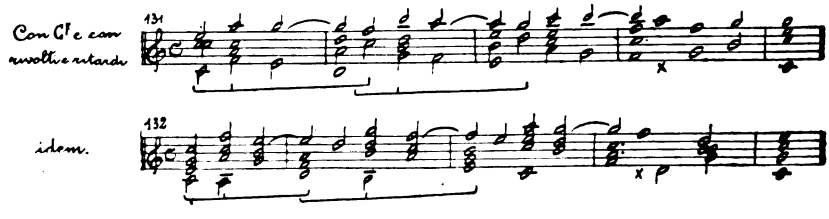
E. *Schema del Modello misto: VII · T, [VII · III · T].*

Esempio 369.



F. *Schema del Modello misto: D · T, [III · D · T].*

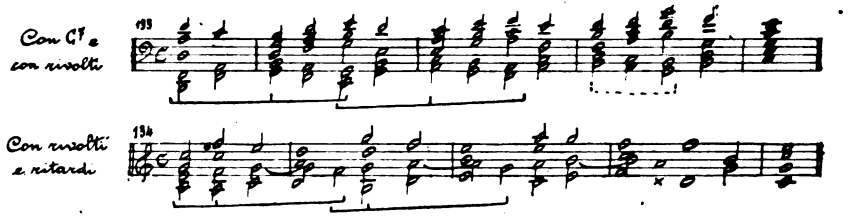
Esempio 370.



Digitized by Google

G. *Schema del Modello misto:* $D \cdot T$, [III · VII · T].

Esempio 371.



Osservazioni: a) Si confronti il tipo A di quest'ordine colla Progressione attiva binaria di 3° ordine (§ 130) che ha lo schema III · T, e colla Progressione attiva ternaria di 1° ordine, tipo B (§ 131, B) che ha lo schema D · III · T e si noti come le rispettive differenziazioni si basino essenzialmente sul ritmo e sul fatto che 7° e 9° accordali sono praticabili su amalgami diversi nei tre diversi casi.

b) Si noti come i tipi B, B^{bis}, B^{ter} di quest'ordine si differenzino essenzialmente pel fatto che in ciascun d'essi il mettere in evidenza le Toniche comporta una diversa distribuzione degli accenti ritmici e pel fatto che in ciascuno 7° e 9° accordali sono compatibili su amalgami diversi, mentre fonicamente (prescindendo da tali 7° e 9°) tutti e tre i detti tipi esprimono un'istessa serie di amalgami, come risulta dal seguente schema, nel quale ciascun amalgama è fonicamente indicato mediante il suo suono più grave:

tipo B . . . . . III · T, [VII · D · T]
mi la fa re sol mi

tipo B^{bis}. . . . . D · T, [D · III · T]

tipo B^{ter}. . . . . III · T, [VII · III · T]

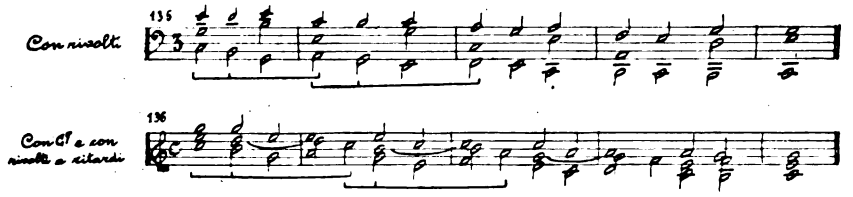
c) Si notino: la Codetta formale nella progressione 123; il ponte formale nelle progressioni 124, 125, 128, 133; la finale elittica nelle progressioni 120, 126, 127, 128, 133.

d) Salvo il tipo C, questi tipi sono incompleti per natura.

§ 143. — Le progressioni doppie alterne miste di passivo e passive.

A. *Schema del Modello misto:* $T \cdot D$, [VII · D · T].

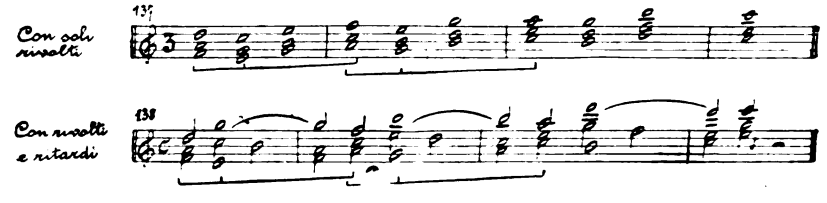
Esempio 372.



Digitized by Google

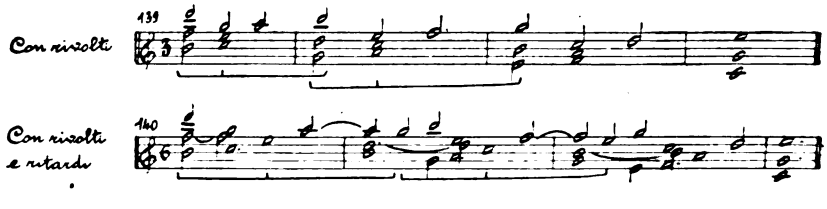
B. *Schema del Modello tipico:* VI · *D*, *D* · VII · *T*.

Esempio 373.



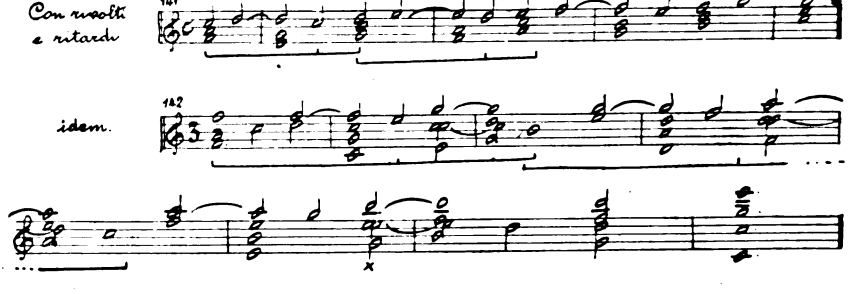
C. *Schema del Modello tipico:* VII · *T*, *T* · VI · *D*.

Esempio 374.



D. *Schema del Modello misto:* *T* · VI · *D*, [*T* · *D*].

Esempio 375.



Osservazioni: *a*) Nel tipo B la funzione imitativa del gruppo avente per schema VI · *D* si manifesta meno debole che nei casi contemplati al § 135 e al § 139, D, e ciò perchè sussegue il gruppo attivo *D* · VII · *T* che esprime senza veli l'istessa Tonica, cioè per la medesima ragione data a proposito dell'esempio 351 (§ 139, B, osservazione *c*).

b) Si noti nella progressione 140 l'uso del blocco $-T^{9.8}$ e nella progressione 141 l'uso del blocco $-D^{9.8}$.

c) Tutte le progressioni di quest'ordine sono incomplete per loro natura.

Digitized by Google

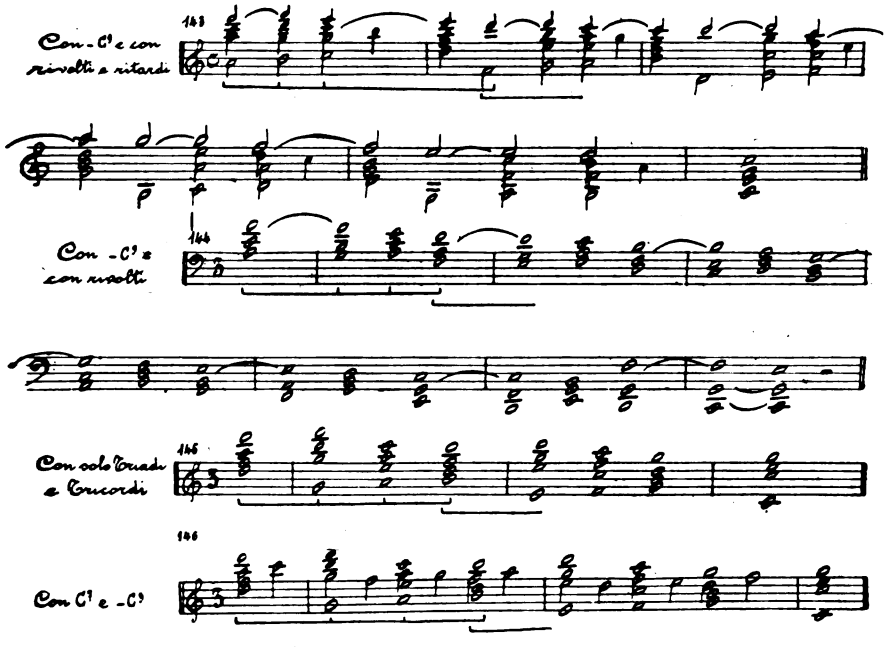
II. — *Le progressioni triple.*

a) binarie.

§ 144. — Le progressioni triple binarie attive.

Schema di Modello misto: VII · *T*, [*D* · *T*], [VII · *T*].

Esempio 376.



Osservazioni: a) Il Modello triplo cambia forma ma non sostanza ove si sposti soltanto il suo 1° gruppo mettendolo al 3° posto oppure soltanto il 3° gruppo mettendolo al 1° posto, sempre fermo restando (in entrambi i casi) l'ordine degli altri due gruppi. Con un esempio: dato un Modello i cui gruppi si presentino nell'ordine *a b c*, esso potrà assumere anche le due forme: *b c a* oppure *c a b*; difatti la progressione *a b c a b c a b c*, con Modello *a b c*, non muta sostanza ove si inizi invece sul secondo amalgama, con modello *b c a*, oppure sul 3° amalgama, con Modello *c a b*.

Si avrà invece un nuovo e sostanzialmente diverso Modello quando si inverta del tutto l'ordine di tutti e tre i gruppi, ciò che naturalmente è possibile in pratica soltanto per quel Modello triplo nel quale non entrino due gruppi similari.

Nel caso sopra esemplificato un nuovo Modello sarà *c b a*, il quale a sua volta potrà assumere anche le forme *b a c*, *a c b*.

Digitized by Google

Lo schema VII · *T*, [*D* · *T*], [VII · *T*] della progressione 143, lo schema VII · *T*, [VII · *T*], [*D* · *T*] della progressione 144 e lo schema *D* · *T*, [VII · *T*], [VII · *T*] delle progressioni 145 e 146 sono adunque tre forme di uno stesso Modello (avente due gruppi similari VII · *T*).

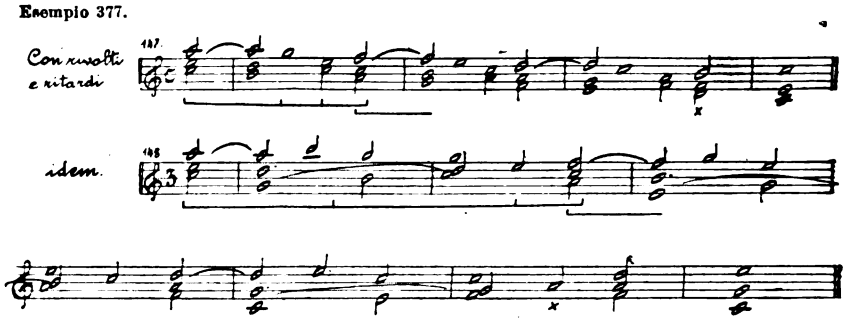
Due diversi Modelli costituiscono invece la base dei due tipi A e B del § 148, benchè entrambi tali Modelli siano costituiti dagli stessi tre gruppi.

b) Segnaliamo colla grafa |_|_|_| il Modello triplo; per il significato delle due lineette verticali interne si applica anche qui quanto si è detto al § 138, osservazione *b*.

§ 145. — Le progressioni triple binarie miste di passivo.

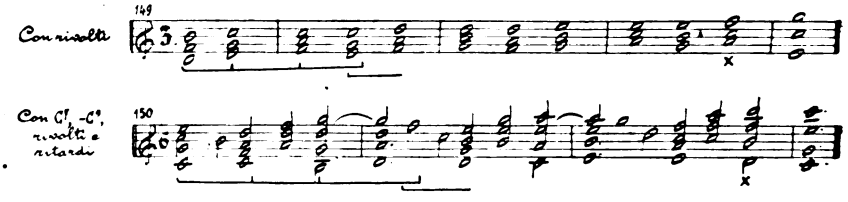
A. *Schema del Modello misto:* VI · *D*, *D* · *T*, [*D* · *T*].

Esempio 377.



B. *Schema del Modello misto:* VII · *T*, [*D* · *T*, *T* · *D*].

Esempio 378.



Osservazioni: *a*) Come pel tipo B delle progressioni doppie binarie miste di passivo (§ 139) così anche per il tipo A del presente ordine, la debolezza imitativa dei gruppi a schema VI · *D* è attenuata dalla presenza dell'istessa Tonica nel successivo gruppo a schema *D* · *T*.

b) Vedasi nella progressione 147 l'uso del blocco $-D^{9.8}$.

c) La debolezza che già riscontrammo nelle progressioni doppie passive (vedi § 139, D) apparirebbe naturalmente di tanto maggiore nelle eventuali triple passive, che queste non possono ammettersi come praticabili e quindi neppure le esemplifichiamo.

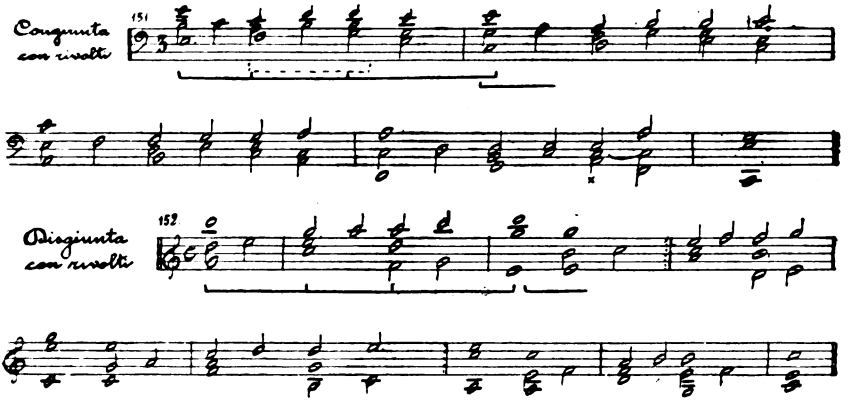
Digitized by Google

β) *ternarie.*

§ 146. — Le progressioni triple ternarie attive.

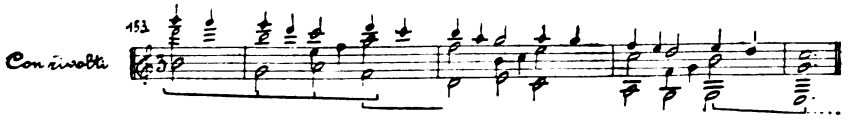
A. *Schema del Modello imitativo:* [VII · *D* · *T*], [VII · III · *T*], [*D* · III · *T*].

Esempio 379.



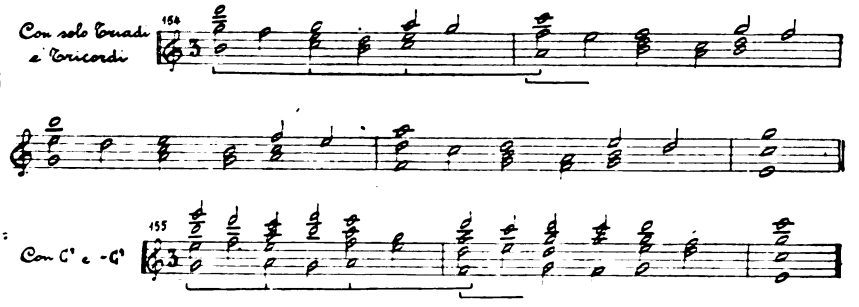
B. *Schema del Modello imitativo:* [III · *D* · *T*], [*D* · VII · *T*], [*D* · III · *T*].

Esempio 380.



C. *Schema del Modello misto:* *D* · VII · *T*, [III · VII · *T*], [III · *D* · *T*].

Esempio 381.



Osservazioni: *a*) Le progressioni 151 e 152 presentano due forme dello stesso Modello di tipo A; la progressione 152 presenta la forma [*D* · III · *T*], [VII · *D* · *T*], [VII · III · *T*].

Digitized by Google

b) Si notino: il ponte formale nella progressione 151; la finale elittica nella progressione 153, con riproduzione del solo primo gruppo del Modello.

c) Due interpretazioni, che ricadrebbero in questo §, si possono applicare alla progressione 121 (prescindendo dagli accenti ritmici) e cioè, incominciando dal suo 1° amalgama, l'interpretazione basata sul Modello triplo ternario a schema: *D* · III · *T*, VII · III · *T*, VII · *D* · *T*; e, incominciando dal suo 2° amalgama, quella basata sul Modello: VII · *D* · *T*, *D* · III · *T*, VII · III · *T*.

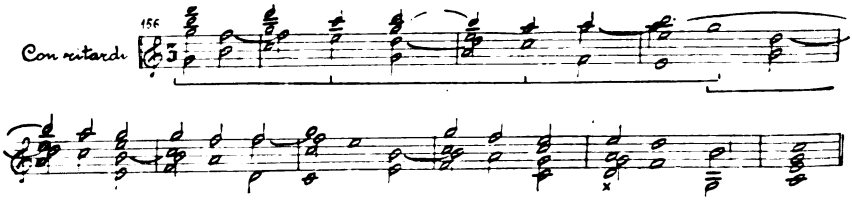
Si noti come, per un caso veramente unico, di queste due nuove interpretazioni della progressione 121, la seconda corrisponda ad una delle tre forme che (come dal § 144, osservazione *a*) sono applicabili alla prima.

d) Anche nelle progressioni triple ternarie il 1° gruppo col quale incomincia la progressione può mancare del suo 1° amalgama, avverandosi così l'elissi iniziale; se ne avrà esempio tralasciando il 1° amalgama nella progressione 152.

§ 147. — Le progressioni triple ternarie miste di passivo.

Schema di Modello misto: *D* · VII · *T*, [III · VII · *T*, *T* · VI · *D*].

Esempio 382.



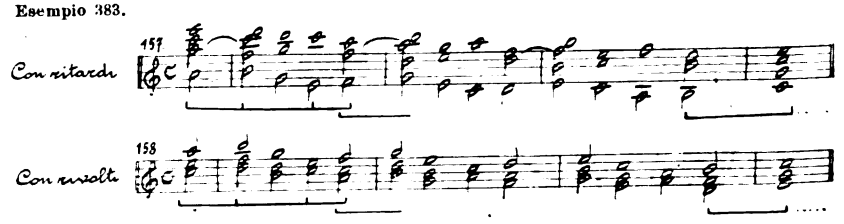
Osservazione. Non si verificano progressioni con modello tutto passivo in quest'ordine per le ragioni già addotte al § 141, osservazione *a*).

γ) *alterne.*

§ 148. — Le progressioni triple alterne attive.

A. *Schema del Modello misto:* VII · *T*, [VII · *D* · *T*], [*D* · *T*].

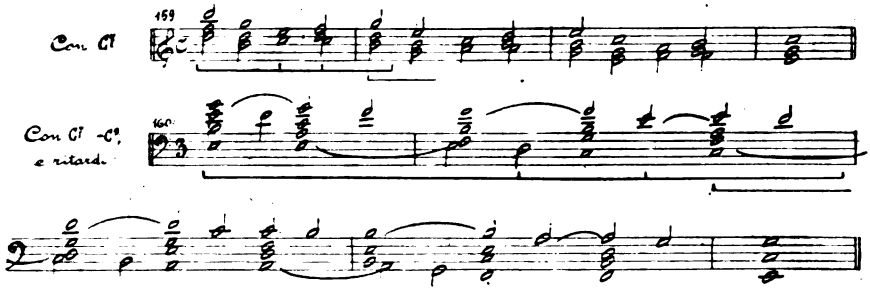
Esempio 383.



Digitized by Google

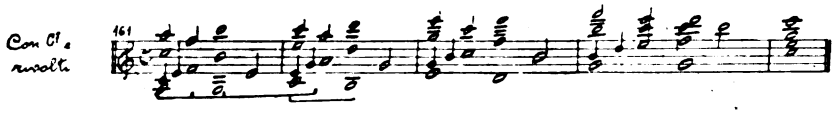
B. *Schema del Modello misto:* VII · *D* · *T*, [VII · *T*], [*D* · *T*].

Esempio 384.



C. *Schema del Modello imitativo:* [III · *T*], [VII · *T*], [*D* · III · *T*].

Esempio 385.



Osservazioni : a) Si noti la finale elittica nelle progressioni 157 e 158, con riproduzione del solo 1° gruppo del Modello.

b) Nella progressione 161 si ha un completamento formale che fa da ponte tra la progressione reale e la Codetta.

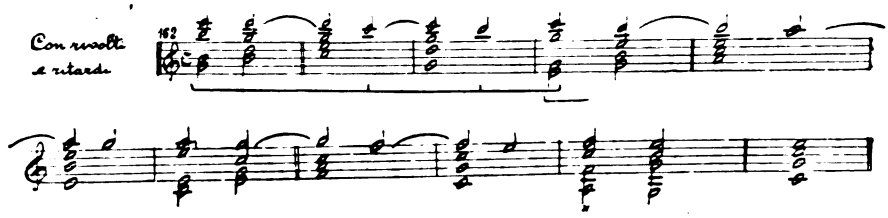
c) Nella progressione 157 il ritardo di 9ª risolve mentre completasi l'Accordo ; è un'applicazione del caso considerato al § 123, C.

d) Nella progressione 160 verificasi la metátesi da A^7 a $-C^9$ seguita da C^7.

§ 149. — Le progressioni triple alterne miste di passivo.

Schema di Modello tipico: III · *D* · *T*, *T* · *D*, *D* · *T*.

Esempio 386.



Osservazione. Le progressioni passive non sono neppure qui praticabili per le ragioni addotte al § 145.

Digitized by Google

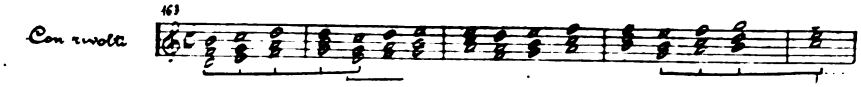
III. — *Le progressioni quadruple.*

a) binarie.

§ 150. — Le progressioni quadruple binarie attive.

Schema di Modello misto: VII · *T*, [VII · *T*], [*D* · *T*], [*D* · *T*].

Esempio 387.



Osservazioni: a) Un fatto, simile a quello indicato al § 144, osservazione *a*, pel modello triplo, si avvera pei Modelli quadrupli; uno stesso Modello quadruplo potrà cioè avere 4 forme, indicabili schematicamente come: 1) *a b c d*, 2) *b c d a*, 3) *c d a b*, 4) *d a b c*, ciascuna delle quali risulta dalla semplice postergazione del 1° gruppo della forma precedente.

Si avrà invece un nuovo e diverso Modello quadruplo ogni qual volta risulti, in confronto a quel primo Modello, uno spostamento di gruppi dissimile dal surriferito; si potranno quindi costituire cogli stessi 4 gruppi varî sostanzialmente diversi Modelli, come ad esempio quelli corrispondenti agli schemi: *a c b d*, oppure *a d c b*, oppure *a d b c*, eccetera, ciascuno dei quali sarà a sua volta passibile di 4 forme, ciò però compatibilmente coll'essere o meno i quattro gruppi costitutivi tutti differenti fra loro.

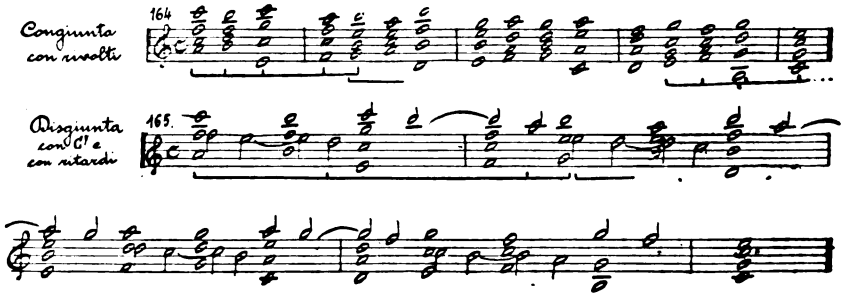
b) Nella progressione 163 si ha la finale elittica, in quanto l'ultima riproduzione del Modello manca del 4° gruppo.

c) Negli esempî segnaliamo il Modello quadruplo colla grafa |_|_|_|_|; pel significato delle lineette verticali vedasi § 138, osservazione *b*.

§ 151. — Le progressioni quadruple binarie miste di passivo.

A. *Schema del Modello imitativo:* [*D* · *T*], [VII · *T*], [*D* · *T*], [VI · *D*].

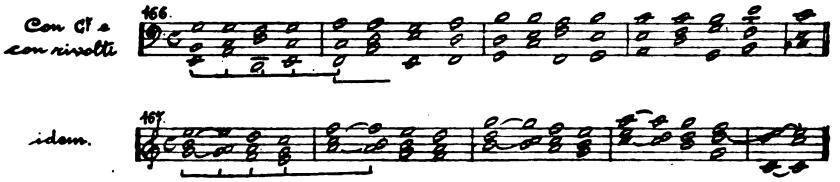
Esempio 388.



Digitized by Google

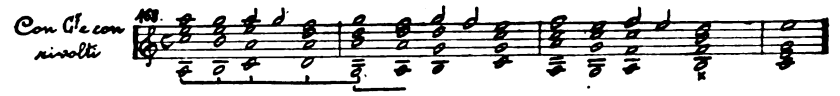
B. *Schema del Modello misto:* $D \cdot T$, $[D \cdot T]$, $[VI \cdot D, D \cdot T]$.

Esempio 389.



C. *Schema del Modello misto:* $T \cdot D$, $D \cdot T$, $[D \cdot T]$, $[D \cdot T]$.

Esempio 390.



Osservazioni: a) Le ragioni addotte al § 145, osservazione *c*, per escludere le progressioni triple passive valgono ancora più per le quadruple passive, che restano quindi anch'esse escluse.

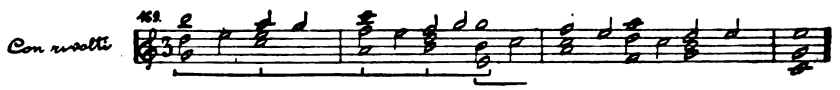
b) Nelle progressioni 164 e 165 si verifica la finale elittica, con ommissione del 4° gruppo nell'ultima riproduzione del Modello.

β) *ternarie.*

§ 152. — Le progressioni quadruple ternarie attive.

Schema di Modello imitativo: $[VII \cdot D \cdot T]$, $[III \cdot D \cdot T]$, $[D \cdot VII \cdot T]$, $[D \cdot III \cdot T]$.

Esempio 391.

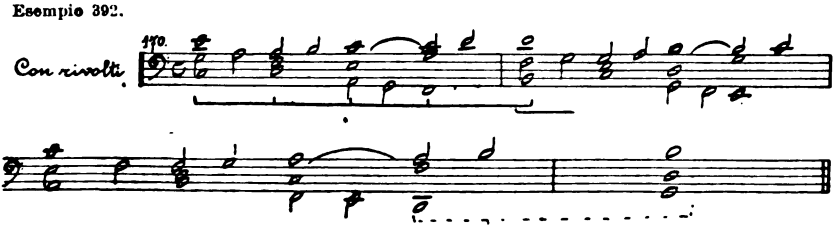


Osservazione. Vedasi come il ritmo ternario nulla tolga all'evidenza del Modello funzionale in questo esempio.

§ 153. — Le progressioni quadruple ternarie miste di passivo.

Schema di Modello misto: $VII \cdot D \cdot T$, $T \cdot VI \cdot D$, $[III \cdot D \cdot T]$, $[D \cdot III \cdot T]$.

Esempio 392.



Digitized by Google

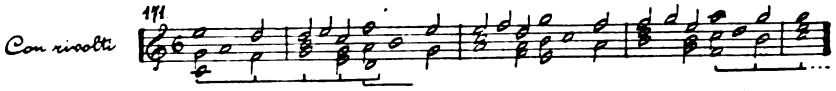
Osservazione. Per le progressioni passive valga quanto è detto al § 141, osservazione *a*.

γ) *alterne.*

§ 154. — Le progressioni quadruple alterne attive.

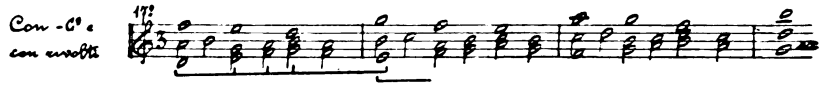
A. *Schema del Modello imitativo:* [VII · *D* · *T*], [*D* · *T*], [*D* · III · *T*], [VII · *T*].

Esempio 393.



B. *Schema del Modello misto:* VII · *D* · *T*, [VII · *T*], [VII · *T*], III · VII · *T*.

Esempio 394.



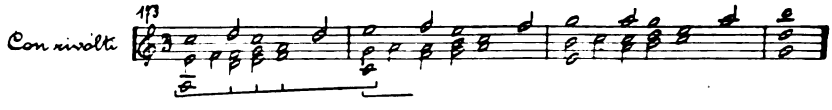
Osservazioni: a) Nella progressione 171 si verifica la finale elittica, per ommissione del 3° e 4° gruppo nell'ultima riproduzione del Modello.

b) Sopprimendo il 1° amalgama nella progressione 169 oppure nelle progressioni 171 o 173 si avrà esempio del come si possa verificare l'inizio elittico anche nelle progressioni quadruple.

§ 155. — Le progressioni quadruple alterne miste di passivo.

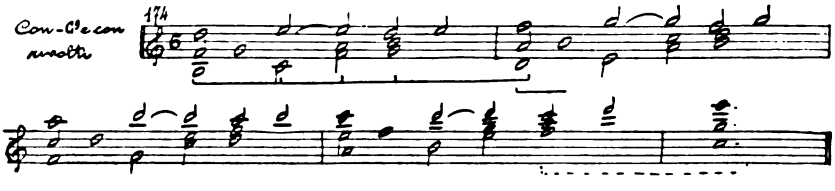
A. *Schema del Modello imitativo:* [*D* · III · *T*], [VI · *D*, *D* · *T*, *T* · VI · *D*].

Esempio 395.



B. *Schema del Modello misto:* VII · *D* · *T*, [*D* · *T*], [VII · *T*, *T* · VI · *D*].

Esempio 396.



Digitized by Google

Osservazioni: a) Le progressioni a Modello tutto passivo restano qui escluse come al § 149.

b) Si noti la Codetta della progressione 174, costituita da tre amalgami che potrebbero avverare il 4° gruppo di una regolare riproduzione imitativa del Modello, ma che per il senso di cadenza alla vera Tonica riassumono le loro funzioni tipiche tonali, integrando così una Codetta formale.

Capo IV. — LE PROGRESSIONI FORMALI.

§ 156. — Abbiamo già indicato, al § 124, le caratteristiche principali della Progressione formale. L'aspetto esteriore di essa è naturalmente simile a quello della Progressione reale; mentre però in quest'ultima le funzioni si ripetono (grazie all'imitazione funzionale) in successive brevi serie similari, nella Progressione formale invece esse si presentano in una serie continua e asimmetrica.

A priori potrebbe invero sembrare che il fatto stesso della successivamente ripetuta simmetria formale dovesse portare con sè, quale naturale conseguenza, un concretarsi di altrettante simmetrie funzionali imitative; se non che — come sappiamo — non a ciascun fatto funzionale tipico corrispondono fatti imitativi, e la Progressione formale si avvera appunto allorquando le funzioni della serie di amalgami costituente il Modello formale sono tali, che il ripetere la disposizione dei rispettivi suoni a partire da altri gradi della scala non è sufficiente a impartire a queste ripetizioni virtù di riprodurre imitativamente anche il nesso di funzioni della serie prima.

Daremo ora esempî pratici di tale fatto.

A. Nello studiare le progressioni tutti i teorici si basarono finora sul fatto esteriore degli intervalli intercorrenti fra i suoni più gravi dei rispettivi amalgami considerati in stato diretto, ed essendo naturalmente portati a indicare quali siano i casi possibili, contemplarono anche quei due tipi di progressione che noi vedremo agli esempî 397 e 398. Esse recano infatti rispettivamente le successioni di intervalli (fra i suoni gravi): 3ª ascendente — 2ª ascendente, e 4ª discendente — 3ª ascendente, che in nessuno dei Modelli da noi sin qui annoverati si presentano: il tralasciarle doveva apparire ai teorici come un lasciare nel quadro generale delle progressioni una grave lacuna.

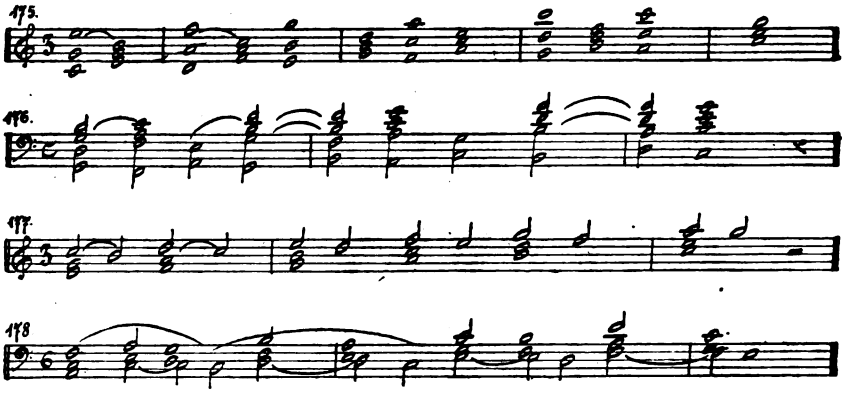
Varî fra essi si accorsero invero che le progressioni comportanti quelle successioni di intervalli hanno in sè qualche cosa di diverso dalle altre, ma caratterizzarono tale diversità, unicamente col dirle

Digitized by Google

deboli, inefficaci. Un più attento esame dimostrerà come ciò che le diversifica è l'assenza di simmetria funzionale.

I. Osserviamo dapprima quello dei due tipi di progressione che comporta, fra i suoni gravi dei suoi amalgami in stato diretto, il continuato ripetersi della successione di intervalli: 3ª ascendente — 2ª discendente; eccone quattro forme:

Esempio 397.



L'eventuale modello funzionale della progressione 175 dovrebbe evidentemente includere tre amalgami e quindi o un solo gruppo ternario o due gruppi binarî innestati; al Modello si innesterebbe la 1ª sua riproduzione, il cui inizio coinciderebbe così coll'inizio del 2° gruppo formale.

Ora, i tre amalgami si presentano in maniera tale che qui non può trovare applicazione alcuno dei Modelli tipici sui quali sinora vedemmo foggiarsi serie imitative: fra quelli infatti gli unici casi di successione comportante intervallo di 3ª ascendente fra i suoni gravi, sono $D \cdot \text{VII} \cdot T$ e $\text{III} \cdot D \cdot T$, qui inapplicabili. Dovrebbe trattarsi quindi di un caso del tutto nuovo.

Ma qualunque potesse essere questo caso nuovo, una stessa ed unica funzione dovrebbe, perchè esso avesse vita, essere espressa (in via tipica o imitativa) dal 1° amalgama di ciascun gruppo formale, corrispondente al 1° amalgama dell'eventuale Modello funzionale o di una sua riproduzione e, nel nostro esempio, i gruppi formali — perchè corrispondenti ad altrettante eventuali serie funzionali — dovrebbero iniziarsi o tutti con una Triade di egual funzione (tipica o imitativa) o tutti con un Tricordo di egual funzione (tipica o imitativa).

Ora, nella progressione 175 il 1° amalgama del primo e quelli del quarto e quinto gruppo formale si prestano ad essere inter-

Digitized by Google

pretati come Triadi, e — per il nostro senso musicale — soltanto come tali; per contro, il 2° amalgama del 2° e quelli del 3° e del 6° gruppo formale si prestano ad essere interpretati come Tricordi e soltanto come tali: le Triadi, insomma, vogliono rimaner sempre Triadi e i Tricordi sempre Tricordi.

Ecco adunque che, in linea pratica, il nostro senso musicale esclude qui ogni possibilità di simmetria funzionale, ogni costituzione di Modello funzionale e di sue successive riproduzioni.

Ciò che il senso musicale riconosce così nella pratica ha la sua ragion d'essere nel fatto che le successioni, nelle quali i suoni gravi si succedono per intervallo di 3ª ascendente, si rifiutano (al di fuori che nei casi $D \cdot \text{VII} \cdot T$ e $\text{III} \cdot D \cdot T$) di assumere, sia pure in via imitativa, un'unica sempre uguale veste funzionale.

Esse distruggono così la simmetria imitativa e impediscono l'estrinsecarsi della funzione imitativa anche negli amalgami che ciascuna volta eventualmente li seguano; nel nostro caso infatti, dove ciascuna successione per intervallo di 3ª ascendente è seguita da una successione per intervallo di 2ª discendente, questa risulta pure incapace ad assumere veste imitativa dove occorrerebbe, e ciò benchè, come gruppo a sè, trovi riscontro nel gruppo tipico $^{\smile}\text{VI} \cdot D$, che pure sappiamo passibile di essere imitato.

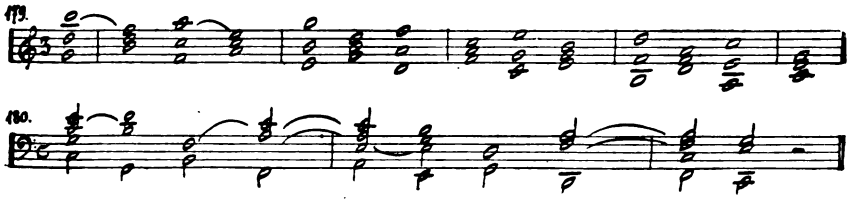
E quel rifiuto emanante dalle successioni per 3ª ascendente viene a sua volta giustificato dal fatto — facilmente controllabile — che tali successioni (fuorchè nei due casi accennati $D \cdot \text{VII} \cdot T$ e $\text{III} \cdot D \cdot T$) non possono in alcuna maniera trovare riscontro in un gruppo tipico che esprima in modo sufficientemente chiaro ed evidente un aspetto della Cadenza o della Semicadenza autentiche.

Fatti identici si verificano nella progressione 176, benchè in essa la successione per 3ª ascendente chiuderebbe l'eventuale Modello funzionale anzichè iniziarlo come nella progressione 175.

Le progressioni 177 e 178 non sono che varianti della progressione 175 da noi analizzata.

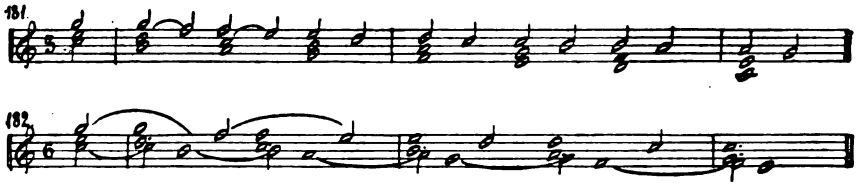
II. Consideriamo ora quel tipo di progressione che comporta fra i suoni gravi dei suoi amalgami in stato diretto la successione di intervalli: 3ª ascendente — 4ª discendente:

Esempio 398.



Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 398.



Nella progressione 179, al pari che nella 175 qui sopra analizzata, l'eventuale Modello funzionale sarebbe costituito da tre amalgami; il suo inizio e quello di ciascuna sua riproduzione coinciderebbero cogli inizî dei successivi gruppi formali. La simmetria funzionale richiederebbe adunque anche qui che fosse espressa una stessa e identica funzione dal 1° amalgama di ciascun gruppo formale.

Invece, anche qui il senso musicale riscontra una Triade e null'altro che una Triade all'inizio dei gruppi formali 1°, 2° e 5°, e un Tricordo e null'altro all'inizio dei gruppi formali 3°, 4°, 6° e 7°. Anche in questo caso la simmetria funzionale resta quindi esclusa, e ciò come conseguenza della successione per 3ª ascendente, per le stesse ragioni addotte a proposito della progressione 175.

Ed anche nel presente caso, l'incapacità delle successioni per 3ª ascendente ad assumere (sia pure in via imitativa) un'unica sempre eguale veste funzionale, impedisce la funzione imitativa anche negli amalgami che eventualmente seguano a ciascuna di tali successioni; nella progressione 179 infatti, dove ciascuna successione per 3ª ascendente è seguìta da una successione per 4ª discendente, questa è pure incapace ad assumere veste imitativa quando occorrerebbe e ciò benchè, come gruppo a sè, essa trovi riscontro nel gruppo tipico $T \cdot D$, passibile di imitazioni.

Fatti identici ai qui su esposti si verificano nella progressione 180, benchè in essa la successione per 3ª ascendente venga a chiudere anzichè iniziare l'eventuale Modello funzionale.

Le progressioni 181 e 182 sono due semplici varianti, l'una della 179, l'altra della 180.

Possiamo, dopo tutto ciò affermare che la debolezza e inefficacia riscontrate dai teorici nelle progressioni dei due tipi da noi riportati agli esempî 397 e 398, si precisano nella constatazione che tali progressioni, mancando di simmetria funzionale, non sono *reali*, ma puramente *formali*.

B. Nello studiare le progressioni *reali*, ci siamo imbattuti in tipi di progressioni passive, nelle quali le funzioni imitative erano così deboli, da lasciar dubbio sulla loro stessa esistenza.

Ciò avvenne al § 135, esempio 345 e osservazione *d*, ed al § 139, D, esempio 353 e osservazione *h*; e per vero le progressioni da noi colà

Digitized by Google

esposte lasciano, dal lato della simmetria funzionale, così incerti, da potersi chiedere a dirittura se non siano anch'esse da considerarsi piuttosto come puramente *formali*.

Un confronto tra le progressioni 71, 72, 73 e 74 e le progressioni 75 e 76 (tutte dell'esempio 345) dà modo di constatare come specialmente il tipo passivo binario di 3° ordine arrivi sull'orlo fra la progressione *reale* e la *formale* e come basti per esso una funzionalmente meno efficace disposizione delle parti, a far pendere la bilancia quasi del tutto dal lato puramente formale.

Appunto perchè segnano quasi i limiti fra i due generi, i casi dell'esempio 345 sono forse i più adatti a chiarire i punti di contatto e di differenziazione fra la Progressione reale e la formale; questi punti si possono così riassumere: la riproduzione della Cadenza o della Semicadenza autentiche costituisce la base imprescindibile della Progressione reale; tale riproduzione deve essere chiara ed evidente e ciò in modo speciale per quanto riguarda la Semicadenza che, di per sè funzionalmente più debole, molto meno sopporta le velature; sorpassati certi limiti di velatura (più facilmente determinabili per la Cadenza che non per la Semicadenza), la possibilità di vita delle simmetrie imitative scompare e si cade nel genere puramente formale.

Capo V. — IL PEDALE.

§ **157.** — **A.** L'attribuire in via imitativa ad altri gradi che l'VIII una funzione di Tonica lascia inalterato in essi, sotto la scorza della funzione imitativa, il substrato tonale, contraddicente a tale funzione e consistente nella loro permanente dipendenza dalla Tonica tipica. Ciò è confermato dal fatto che ad uno o più gruppi imitativi susseguentisi può accompagnarsi il continuato risuonare o della vera Tonica tipica (sola o colla sua quinta amplificativa) oppure dal suono che ad essa Tonica richiama cioè il suono Dominante. Se tale suono continuativo è la sola Tonica, esso dicesi *Pedale di Tonica;* se la Tonica con 5ª amplificativa, dicesi *Pedale doppio;* se la sola Dominante, *Pedale di Dominante;* ciascuno di tali suoni se situato nella parte grave forma *pedale grave* o *inferiore*, se in una parte mediana *pedale medio*, se nella parte più acuta *pedale superiore;* può esser d'altra parte raddoppiato in una o più ottave.

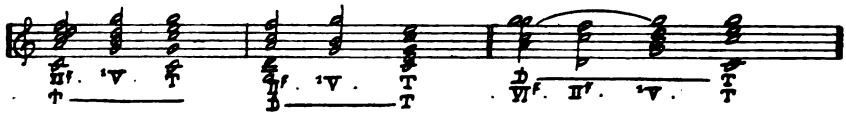
B. La voce formante *pedale* resta come isolata dalle altre, le quali realizzano da sole una completa successione imitativa con vita a sè, con collegamenti che, appunto per ciò, devono essere

Digitized by Google

corretti astrazion fatta dal *pedale:* e per meglio isolarlo, il *pedale* è posto preferibilmente nel grave o nell'acuto, per contro assai più di raro nel mezzo. E se è nel mezzo, i teorici, ad evitare urti acustici, sconsigliano di appressarvi altro suono a distanza di semitono.

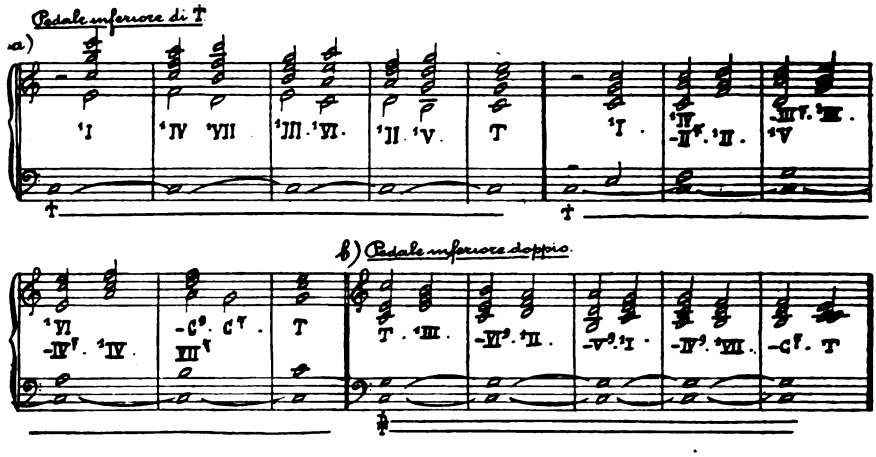
C. Il *pedale* ha più facile applicazione nelle Progressioni che nei singoli gruppi imitativi isolati in mezzo a gruppi tipici e ciò per due ragioni: 1) nelle successioni di gruppi, suoni omofoni al *pedale* possono integrare Accordi imitativi — nel singolo gruppo isolato tale contemporaneità toglierebbe senso al *pedale:* 2) nelle Progressioni il pedale continua ad esser sentito isolato anche quando avrebbe possibilità di aggregarsi ad un Accordo imitativo mutandone forma — nel singolo gruppo isolato tale aggregamento avviene e distrugge il *pedale* (ad esempio ᵕIII con pedale *T* diviene A^7; ᵕVII con pedale *D* diviene C^7). Nel gruppo singolo il *pedale* costituisce adunque un indebolimento della funzione imitativa, a salvar la quale bisogna ch'esso gruppo abbia almeno forma attiva. In conseguenza di tutto ciò, restano possibili per gruppi singoli i soli casi: 1) gruppo attivo dal grado II con pedale *T* oppure *D*; 2) gruppo attivo dal grado VI con pedale *D*; come negli esempî:

Esempio 399.



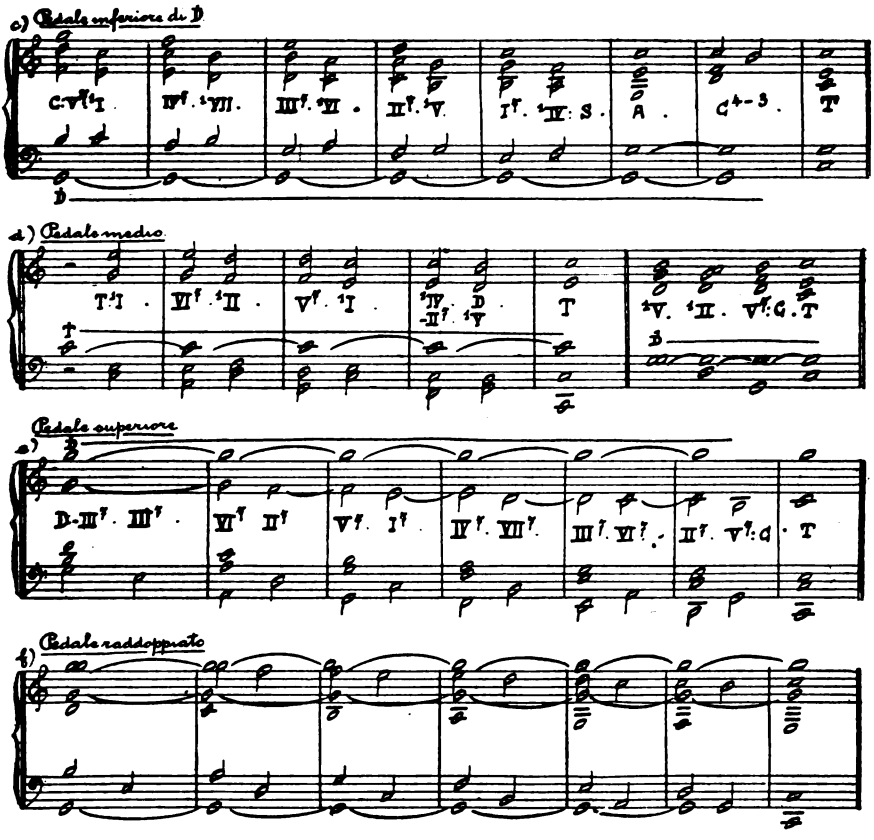
Ed ecco esempî di progressioni, con applicazione delle diverse specie di *Pedale:*

Esempio 400.



Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 400.

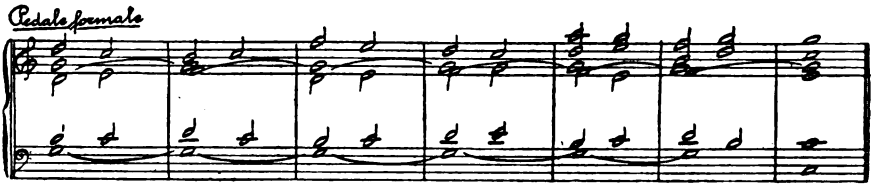


§ 158. — **A.** Il nome *pedale* ha, in senso stretto, giusta applicazione unicamente in quei casi nei quali (come nei suesposti esempî) esso si riferisce a suono che affermi o richiami la vera Tonica, mentre si succedono delle Pseudo-toniche. Invece comunemente tale nome viene usato anche per casi nei quali si presenta, è vero, un suono continuativo, ma facente reale parte di tutti gli Accordi che si succedono mentre esso risuona, per cui effettivamente ne risulta un semplice moto obliquo delle voci in una successione di accordi tutti tipici. A tale suono si può tutt'al più dare il nome di *Pedale formale.*

Esso trova naturalmente più facile e varia applicazione in ambiti (che vedremo) più complessi che il diatonico; ecco però intanto un esempio diatonico:

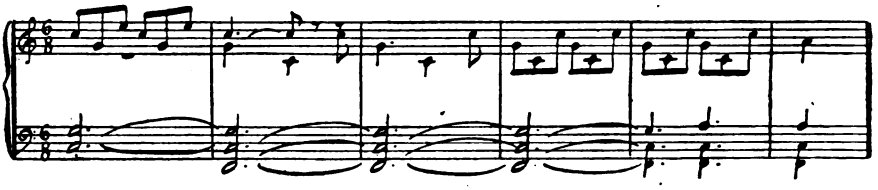
Digitized by Google

Esempio 401.



B. Si noti come successioni con pedale formale possano intercalarsi a successioni con pedale effettivo. Inoltre, nel pedale formale doppio (Ṫ + Ḋ) la *D* può essere accompagnata anche dalla rispettiva 5ª, come, ad es., avviene in questo passo della Sinfonia Pastorale di Beethoven:

Esempio 402.



Digitized by Google

Sezione II.

LA TONALITÀ ORIGINARIA MINORE

Parte I. — FORME CONSONANTI.

Capo I. — PECULIARI CARATTERISTICHE DELLA TONALITÀ MINORE.

§ **159.** — Nell'ambito minore le sole forme puramente melodiche tetracordali sono scevre da inciampi acustici e possono far valere le loro funzioni al di fuori da influenze di suoni armonici o di posizione reciproca dei suoni.

Tutt'altro è il caso per le forme armoniche. Abbiamo già infatti veduto al § 36 come la Triade minore non possa trovare ad un tempo equilibrio massimo e massima purezza, l'uno richiedendo nel grave il Centro, l'altra la 5ª della Triade, la quale presenta quindi sempre o debolezza acustica per difetto di purezza cioè di immunità da intralci di armonici non omofoni ai suoi suoni reali oppure debolezza funzionale per difetto di equilibrio cioè di proporzione tra preminenza fonica e importanza funzionale dei suoi suoni.

Abbiamo pure veduto (al § 39) come la preminenza dei suoni gravi abbia per conseguenza anche il fatto che un polinomio maggiore e il corrispondente polinomio minore non possono presentare ad un tempo una perfettamente inversa disposizione di suoni e una perfettamente uguale distribuzione di efficacia (fonica e, di riverbero, funzionale) fra le triadi costitutive; ed infatti:

1) a parità di disposizione dei suoni, mentre l'ordine dal basso all'alto dei suoni del polinomio maggiore ripetesi tal quale, ma dall'alto al basso, nel polinomio minore, l'efficacia massima resta in entrambi i polinomi alla triade posta nel grave;

Digitized by Google

2) a parità di efficacia in triadi similari, l'ordine dei suoni muta del tutto e non è più inversamente rispondente — ciò che può avere notevoli conseguenze.

In questo secondo caso infatti, mentre, ad es., la Cadenzale maggiore può recare nel grave e render così anche più efficace la Subordinata autentica (già, per natura, più importante tonalmente che la Subordinata plagale), pur evitando urti acustici tra suoni contigui (anzi avverando una distribuzione dei suoni per terze), per contro la corrispondente Cadenzale minore se vorrà porre in evidenza la Subordinata autentica mettendola nel grave, darà luogo ad inevitabili urti acustici (distribuzione per terze, seconde e quarte).

Tutto ciò spiega il più vasto sviluppo storicamente assunto dalle forme ascendenti in confronto alle discendenti e dà ragione del fatto che, mentre nell'antichità greca e cristiana la musica, ancora puramente melodica, diede libero campo ai fatti discendenti, più tardi, man mano che prendevano consistenza le forme armoniche, i compositori sono stati sempre più portati ad adoperare il materiale discendente quasi esclusivamente in forme imitative dei fatti tipici ascendenti; così essi ritennero ciascuna formazione della Triade minore essere analoga a quella della Triade maggiore avente similare ordine nella pura numerica degli intervalli a partire dal grave e, confondendo preminenza di suono più grave con preminenza di funzione, attribuirono non solo in ogni Triade minore il valore di pseudocentro ma nella Triade minore tonica persino il valore di Tonica a quel suono che, nella formazione per terze (corrispondente allo *Stato diretto* della Triade maggiore) è il più grave e che in realtà è la vera 5ª della Triade stessa; ciò che li portò poi a cercare per tale pseudo-tonica una sensibile e (non trovandola nella Gamma diatonica minore) a dedurla da un sussidiario tetracordo ascendente, aumentando così ancora, mediante questa sussidiaria sensibile ascendente, il fittizio valore di pseudo-tonica nella 5ª della Triade *t* e dando origine a quell'ambito bimodale di cui tratteremo a suo luogo (vedi Libro III°).

Anche quando sporadicamente i nostri classici usarono, frammezzo a successioni ascendenti, incisi costituenti successioni del tutto discendenti, la scuola li analizzò coi criterî dell'ambito maggiore e li accettò soltanto in quanto numerabili corrispondentemente a già catalogati fatti ascendenti; ciò che però può trovare qualche giustificazione nel fatto che per vero la prossimità di forme ascendenti porta piuttosto facilmente a sentire come imitative di esse anche forme intrinsecamente discendenti.

Soltanto i più recenti fra i moderni compositori, creando al di fuori dalle vigenti formule teoriche, incominciarono a dare sviluppo

Digitized by Google

alle veramente pure forme minori, chiedendo ad opportune distribuzioni di parti, di accenti ritmici, di colori orchestrali i mezzi per controbilanciare o almeno attenuare le deficienze dell'equilibrio proprie ai fatti discendenti.

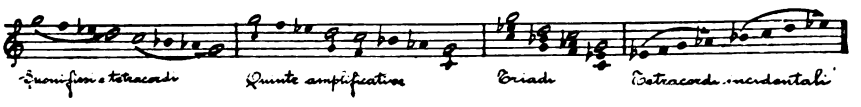
In realtà queste forme minori, usate coi dovuti accorgimenti e non troppo in prossimità di forme maggiori, sono atte a costituire una Tonalità di modo puro minore con vita propria: ne esamineremo ora il primigenio e fondamentale avverarsi dentro ai limiti di un ambito discendente diatonico originario.

Capo II. — COSTITUZIONE DELL'AMBITO TONALE. TRIADI E LORO SUCCESSIONI.

§ 160. — Tetracordi e Triadi. — Prenderemo a base del nostro esame quella Gamma diatonica discendente che ha per Finale melodica il *sol*, costituita dai due tetracordi essenziali discendenti sol - fa - mi♭ - re, do - si♭ - la♭ - Sol e corrispondente in maniera esatta al *Modo dorico* dei Greci, nonchè la rispettiva Tonalità discendente a Sol.

Ne esemplificheremo anzi tutto i suoni fissi e i tetracordi, le quinte amplificative o tonali, le Triadi, i tetracordi incidentali:

Esempio 403.



§ 161. — Successioni di Triadi. — Le successioni di Triadi dentro all'ambito tonale minore si riducono ai casi seguenti:

1) $d \cdot t$, cadenza autentica; $t \cdot d$, semicadenza autentica;

2) $s \cdot t$, cadenza plagale; $t \cdot s$, semicadenza plagale;

3) $d \cdot s$, $s \cdot d$, gruppi periferici.

Riguardo al valore tetracordale e tonale di tali successioni si possono applicare le istesse osservazioni fatte per le successioni di Triadi nell'ambito maggiore.

Riguardo al concretarsi delle parti o voci nei singoli gruppi, si può dire in linea generica (riferendoci alle constatazioni già fatte) che:

1) una posizione lata colla 5ª della Triade nel grave darà il minor urto di armonici, ma darà nel contempo alla 5ª stessa un soverchio valore, a stento controbilanciabile col porre la 1ª nell'acuto e raddoppiarla;

2) una posizione stretta colla 1ª in raddoppio nel grave e nell'acuto, se non risulterà molto pura per l'urtarsi degli armonici,

Digitized by Google

darà però un'impressione decisa del carattere discendente, recando il massimo di efficacia al Centro triadico;

3) quando la Triade minore faccia parte di tutta una continuata serie di gruppi minori puri, il collocare così il Centro, che è suono fisso, nel grave non reca pericolo di togliere all'amalgama il senso univoco di Triade: soltanto quando fatti ascendenti immediatamente precedenti abbiano attratta la nostra attenzione, possiamo esser portati a sentire quel suono fisso posto nel grave come centro di una Triade maggiore, aggiungentesi così alla 3ª e alla 5ª della Triade minore a formare ciò che (come vedremo meglio in seguito) costituisce un Binomio bimodale $(D+t)$;

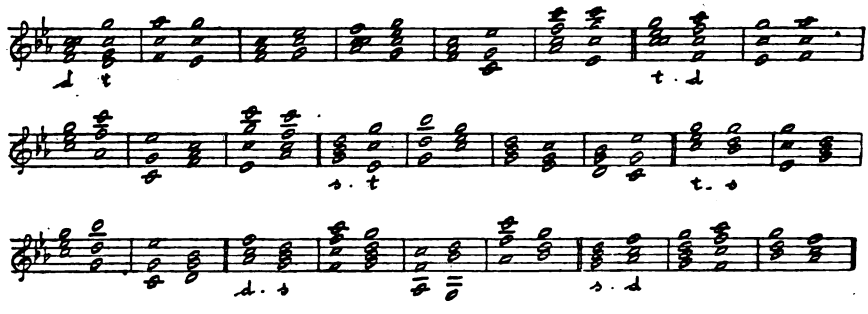
4) nelle successioni $s \cdot t$, $t \cdot d$, quàlora la voce più grave concreti il salto di quarta fra la 5ª della prima Triade e la 5ª della seconda, tale salto ha per risultato di accentuare un senso di pseudo-centro nella 5ª della Triade di arrivo e specialmente di pseudo-tonica nella 5ª di t;

5) è utile talora il dare un sussidio di forza alla sensibile (3ª di d) che va alla tonica, affidando tale moto alla voce più grave.

Per il resto si possono applicare qui (nel senso però dei tetracordi discendenti, anzichè in quello dei tetracordi ascendenti) le constatazioni analitiche da noi fatte a proposito dei moti delle parti nei corrispondenti gruppi maggiori.

Ed ecco esempî pratici delle suindicate successioni di Triadi:

Esempio 404.



Si noti come tutte queste successioni siano state invece catalogate dai teorici considerando come centro della Triade la sua 5ª e dicendo Dominante la Semitonica (quindi sensibile abbassata la 3ª della Semitonica), Triade del quarto grado la Dominante, cadenza plagale l'andamento da noi indicato $d.t$, e ciò anche da chi parve ammettere un carattere discendente nella Triade minore.

Digitized by Google

Parte II. — FORME DISSONANTI.

§ 162. — Le constatazioni generiche fatte a suo luogo riguardo alla polivocità nell'ambito maggiore si possono applicare integralmente alla polivocità nell'ambito minore: in tale ambito possiamo quindi passare senz'altro a considerare le due fondamentali categorie di amalgami polivoci, cioè i Ritardi e gli Accordi dissonanti.

Capo I. — I RITARDI.

§ 163. — Poichè, come abbiamo constatato nel Capo precedente, le Triadi formano nel minore gruppi che (in senso inverso) ripetono i gruppi triadici dell'ambito maggiore, e le voci obbediscono ad attrazioni tetracordali che (in senso inverso) ripetono quelle vigenti dentro ai tetracordi ascendenti, così è evidente che nell'ambito minore deve potersi avverare anche il processo di ritardo e rispecchiare — sempre in senso inverso — le linee che tale processo segue nel campo maggiore. In linea generale e teorica si potranno adunque applicare al minore gli stessi principî teorici esposti pel maggiore e riguardanti:

1) la definizione e giustificazione del fatto Ritardo nei suoi tre momenti: preparazione, percussione, risoluzione;

2) le categorie di ritardi, in relazione al nesso fra Triade negativa e Triade positiva ed al grado di efficacia dei collegamenti fra ritardo e suono di risoluzione;

3) i rapporti fra processo di ritardo e dissonanza acustica;

4) la eventuale risoluzione per salto tetracordale;

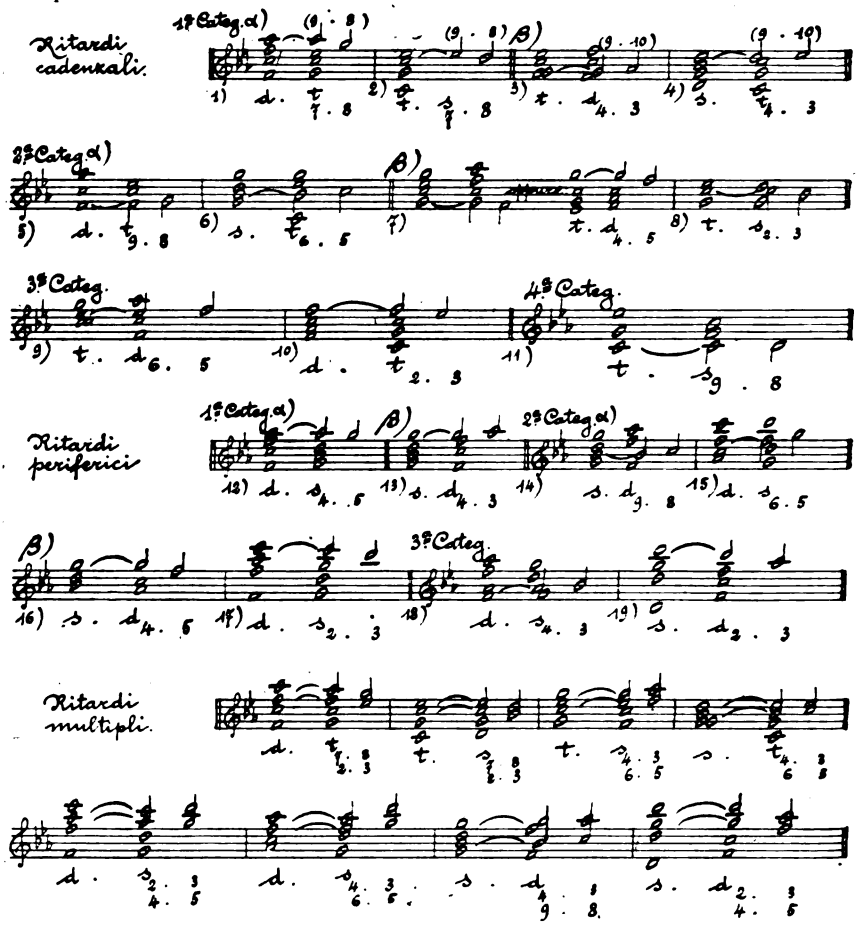
5) i ritardi multipli, per quanto riguarda la loro giustificazione.

Nell'applicazione pratica, la posizione reciproca delle Triadi positiva e negativa non può essere nel minore la stessa che nel maggiore; per ottenere infatti che la Triade positiva abbia la dovuta efficacia, dovremo porla nel grave anche qui nel minore come già facemmo nel maggiore, rinunciando così a ripetere qui (come la simmetria costruttiva lo richiederebbe) in senso discendente, cioè in esatto senso inverso, la distribuzione dei suoni del fatto avveratosi corrispondentemente nel maggiore.

Digitized by Google

Ciò posto, ecco ora gli esempî dei ritardi minori: di essi i teorici accettarono soltanto quelli passibili di una delle numeriche ascendenti, già applicate ai casi di ritardo nel maggiore; li indichiamo aggiungendo a ciascun d'essi (entro parentesi) tale fittizia numerica, mentre per conto nostro addottiamo per ogni caso minore la numerica discendente, designante l'intervallo fra il ritardo e il Centro della Triade positiva, Centro che si presume a tal fine collocato *al di sopra* del ritardo stesso e poniamo i numeri sotto alla sigla triadica:

Esempio 405.



Si noti come non si avveri (qui al pari che nel maggiore) il ritardo del Centro di *s* verso la *d*, e si avveri per contro il ritardo della 5ª di *t* verso il Centro di *s*.

Digitized by Google

Capo II. — GLI ACCORDI DISSONANTI.

§ **164.** — Tutto quanto abbiamo detto in linea generale riguardo alla genesi e struttura degli Accordi dissonanti nell'ambito maggiore può applicarsi anche all'ambito minore; in questo infatti gli Accordi dissonanti si formano ed hanno vita tonale alla stessa guisa e colle istesse giustificazioni date per quelli dell'ambito maggiore.

§ **165.** — Avremo anche nel minore (originario):

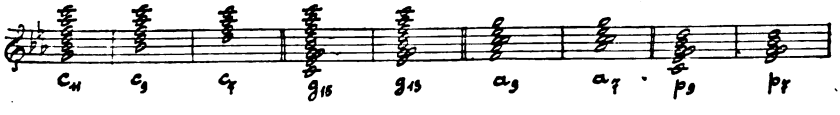
I. *La Cadenzale*, cioè un Accordo dissonante primario, costituito dalle Triadi *d*, *s*, risolvibile per via cadenzale esterna alla *t*, per via periferica interna alla *d*, oppure alla *s*, detto *Accordo cadenzale* e più semplicemente *La cadenzale*, colla sigla *c*, nelle sue tre varietà: c_7, c_9, c_{11}, a seconda che la *s* vi sia rappresentata dal solo Centro oppure da 1ª e 3ª, oppure da tutti i suoi suoni.

La c_{11} non tende mai ad esser sentita come trinomica, poichè, come si è detto, il suono fisso nell'ambito minore non tende a far sottintendere una Triade minore di cui esso sia Centro: in questo caso, il grado 1 non fa sottintendere la *t*.

II. *La globale*, cioè un Accordo dissonante secondario, costituito dalle Triadi *t*, *d*, *s*, risolvibile per via cadenzale interna alla *t*, per via mista interna alla *d* oppure alla *s*, denominato *Accordo globale* e più semplicemente *La Globale*, colla sigla *g*, nelle sue due varietà g_{13}, g_{15}, a seconda che la *t* vi sia rappresentata da 3ª o da 3ª e 5ª oltre che eventualmente dal Centro.

III. *L'autentica e La plagale*, due Accordi dissonanti secondarî derivabili dalla Globale: l'uno costituito dalle Triadi *t*, *d*, risolvibile per via cadenzale interna alla *t* oppure alla *d*, per via mista esterna alla *s*, cioè l'*Accordo autentico* (*L'Autentica*), sigla *a*, nelle sue due varietà a_7, a_9; l'altro costituito dalle Triadi *t*, *s*, risolvibile per via cadenzale interna alla *t* oppure alla *s*, per via mista esterna alla *d*, cioè l'*Accordo plagale* (*La Plagale*), sigla *p*, nelle sue due varietà p_7, p_9.

Esempio 406.



Passiamo ora a vedere come tali Accordi dissonanti minori si comportano nella pratica dentro all'ambito tonale.

Digitized by Google

§ **166.** — **A.** *Formazioni.* I rivolti degli Accordi dissonanti assumono nell'ambito minore grande importanza in quanto è necessario quasi sempre ricorrere ad essi per poter porre in evidenza e dotare della necessaria efficacia una delle Triadi costituenti l'Accordo stesso e ottenere che la Triade risolutiva si presenti poi a sua volta nella formazione più vantaggiosa alle sue funzioni tonali.

Si avrà l'Accordo in Stato diretto quando esso riprodurrà la formazione per terze del rispettivo Binomio o del Trinomio di Dominante e allora i suoni suoi si diranno 1ª, 3ª, 5ª, 7ª eccetera a partire dall'alto.

Si avrà un 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° rivolto dell'Accordo a seconda che si trovi nell'acuto rispettivamente la 3ª, la 5ª, la 7ª, 9ª, 11ª, 13ª dell'Accordo stesso.

La massima parte dei rivolti comporta nell'Accordo dissonante aumento del numero delle dissonanze acustiche; si noti però quanto segue:

1) le posizioni late tolgono gli urti più forti cioè quelli di seconda;

2) la scelta dei timbri può attenuare la durezza delle dissonanze acustiche e meglio permetterne quindi l'accumularsi delle dissonanze stesse;

3) tali dissonanze d'altra parte possono riuscire giovevoli ad accentuare nell'Accordo il carattere polivoco e quindi accrescere la tendenza al moto per uscire dalla polivocità, con conseguente aumento di efficacia funzionale sia nell'Accordo stesso che nella susseguente Triade risolutiva.

Esempî pratici dei rivolti si presenteranno man mano nell'esemplificare le risoluzioni degli Accordi.

B. *Raddoppi.* Pei raddoppî vedasi quanto si è detto parlando degli Accordi dissonanti maggiori; si noti inoltre come sia utile raddoppiare suoni di quella fra le Triadi costitutive dell'Accordo che più si vuol mettere in evidenza.

§ **167.** — **A.** *Ommissioni.* Urti acustici possono evitarsi mediante ommissione di qualche suono dell'Accordo dissonante; devesi però tener presente che l'ommissione di un Centro triadico o di una sensibile può nella maggior parte dei casi indebolire di molto l'efficacia funzionale dell'Accordo.

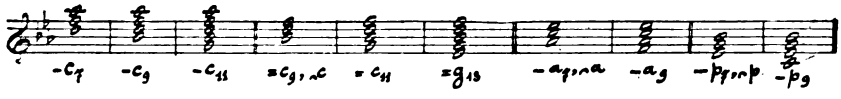
Anche dagli Accordi dissonanti minori residuano, in seguito a date ommissioni, brani che è opportuno segnalare per distinguerli da amalgami omofoni che si presenteranno poi in veste imitativa; a questi brani daremo il nome di *Accordi parziali minori* ed eccone la specificazione:

Digitized by Google

α) ommettendo il Centro della *d*, residua:
1) dalla c_7 il Tricordo diminuito (sigla $-c_7$ oppure $\frown 7$);
2) dalla c_9 la Settima di sensibile (sigla $-c_9$);
3) dalla c_{11} la Nona di sensibile cadenzale (sigla $-c_{11}$);
β) ommettendo il Centro e la 3ª della *d*, residua:
1) dalla c_9 il Tricordo del grado 2 ossia Tricordo cadenzale (sigla $-c_9$ oppure $\frown 2$);
2) dalla c_{11} la Settima parziale cadenzale (sigla $=c_{11}$);
3) dalla g_{13} la Nona parziale globale (sigla $=g$);
γ) ommettendo il Centro della *t*, residua:
1) dalla a_7 il Tricordo del grado 3 ossia Tricordo autentico (sigla $-a_7$ oppure $\frown 3$);
2) dalla a_9 la Settima parziale autentica (sigla $-a_9$);
δ) ommettendo il Centro della *s*, residua:
1) dalla p_7 il Tricordo del grado 6 ossia Tricordo plagale (sigla $-p_7$ oppure $\frown 6$);
2) dalla p_9 la Settima parziale plagale (sigla $-p_9$).

I tre Tricordi giusti possono anche indicarsi colle sigle $\frown c$, $\frown a$, $\frown p$.

Esempio 407.



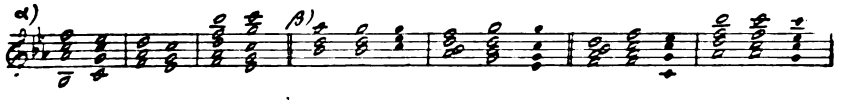
B. Per i passaggi dall'uno all'altro suono dell'Accordo dissonante minore, valga quanto si è detto pei passaggi da suono a suono dell'Accordo maggiore.

§ **168.** — **Risoluzioni degli Accordi dissonanti.** — Anche nell'ambito minore si possono applicare le osservazioni fatte a suo luogo per l'ambito maggiore riguardo ai collegamenti tetracordali concomitanti alle risoluzioni degli Accordi dissonanti, tenendo conto che a quei fatti ascendenti corrispondono qui fatti discendenti.

Passiamo quindi a dare esempî pratici delle risoluzioni dei varî Accordi.

A. Risoluzioni della Cadenzale:
α) risoluzione cadenzale esterna;
β) risoluzioni periferiche interne:

Esempio 408.



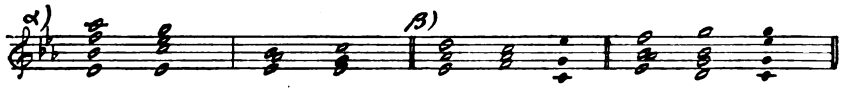
Digitized by Google

B. Risoluzioni della Globale:

α) risoluzione cadenzale interna;

β) risoluzioni miste interne:

Esempio 409.

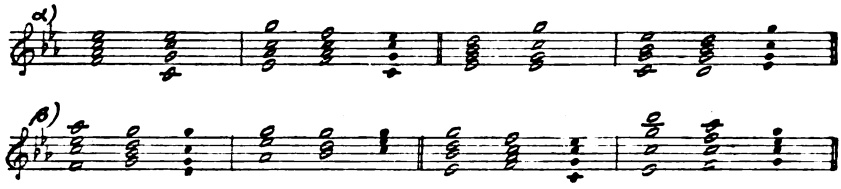


C. Risoluzioni dell'Autentica e della Plagale:

α) risoluzioni cadenzali interne;

β) risoluzione mista esterna:

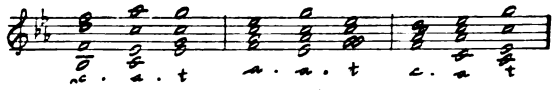
Esempio 410.



§ **169.** — **Flessioni successive.** — Alla risoluzione dell'Accordo minore è pure applicabile quello stesso processo di flessioni successive, che abbiamo veduto potersi avverare per la risoluzione dell'Accordo maggiore. Ed ecco esempî dei tre tipi che tale processo può assumere, e che tutti, nel passaggio da uno ad altro Accordo oppure da Accordo a Triade risolutiva, presentano in sostanza la contemporaneità di gruppi che possono essere cadenzali, periferici o ripercussioni:

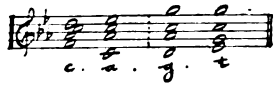
1) da un primo Accordo, stabilita la rispettiva Triade risolutiva, vi si giunge traverso un solo altro Accordo dissonante;

Esempio 411.



2) da un primo Accordo, stabilita la rispettiva Triade risolutiva, vi si giunge traverso due o più altri Accordi dissonanti;

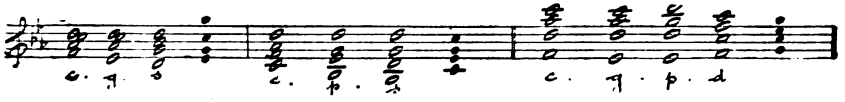
Esempio 412.



3) dato un primo Accordo, dopo parziali flessioni verso una Triade risolutiva, si procede poi verso altra Triade risolutiva;

Digitized by Google

Esempio 413.



§ 170. — **Successione di Accordi dissonanti.** — Mentre a giustificare tali successioni potrebbe forse bastare quanto è detto nel precedente paragrafo, certo una giustificazione di esse più generica e comprensiva si può dare astraendo dal concetto di risoluzione.

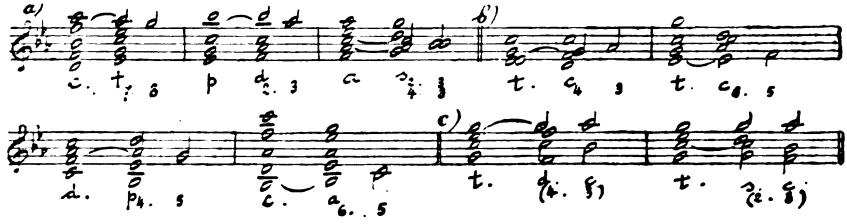
Come abbiamo già esposto parlando della polivocità in generale, da questa si ha invero sempre la possibilità di passare alla univocità (ciò che costituisce appunto il processo di risoluzione dell'Accordo), ma non è detto che il presentarsi della polivocità imponga in via assoluta quella uscita e quindi quel processo; essa polivocità può infatti essere riconosciuta e accettata come tale anche senza che ciò comporti la volontà di uscirne; in tal caso la successione potrà aver fine coll'Accordo dissonante senza ulteriori conseguenze, oppure a quell'Accordo potrà susseguirne un altro, in quanto le Triadi costituenti il primo Accordo muovano ciascuna a sua posta verso una o più Triadi del secondo, avverandosi così la contemporaneità di più gruppi, anche appunto indipendentemente dal concetto di risoluzione.

§ 171. — **Gli Accordi dissonanti e i ritardi.** — Anche l'Accordo dissonante minore può, come il maggiore, presentarsi in uno dei tre momenti del processo di ritardo.

Riferendoci quindi alle considerazioni teoriche che abbiamo esposte per i fatti similari dell'ambito maggiore e a quelle da noi premesse all'analisi dei ritardi nell'ambito minore, ci limiteremo qui ad esemplificare i tre momenti del processo:

a) l'Accordo nel momento della preparazione del ritardo;
b) l'Accordo nel momento della percussione del ritardo;
c) l'Accordo nel momento della risoluzione del ritardo.

Esempio 414.



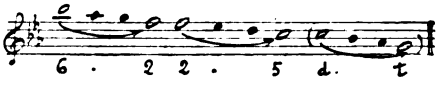
Digitized by Google

Parte III. — FORME IMITATIVE.

Capo I. — TETRACORDI ED AMALGAMI IMITATIVI.

§ **172.** — Nella seconda Sezione del Libro I, trattando delle forme imitative, abbiamo già indicato come nell'ambito minore possano più positivamente prender vita di tetracordi imitativi i pseudo-tetracordi dal grado 6 e dal grado 2, cioè i soli di tipo frigio, appunto perchè costruttivamente equilibrati, dentro ad un salto tetracordale giusto. Il primo di questi pseudo-tetracordi è costituito dai gradi 6, 7, 1, 2; l'altro dai gradi 2, 3, 4, 5 ed è il più vitale dei due, in quanto appunto ha per méta il grado 5 che è suono fisso (d).

Esempio 415.



Questi due Tetracordi imitativi discendenti sono anche i soli i cui limiti si prestino a imitative amplificazioni.

§ **173.** — **A.** Mentre il grado 5, méta di quel secondo pseudo-tetracordo, trova una sua amplificazione triadica nei suoni della *d*, il grado 6 iniziale del primo e il grado 2 méta dello stesso primo e iniziale del secondo pseudo-tetracordo possono venire amplificati da Pseudo-triadi imitative. Avremo quindi:

1) una Pseudo-triade sul grado 6, costituita dai gradi 6 (pseudo-centro), 1, 3, amplificatrice dell'iniziale del pseudo-tetracordo dal grado 6; la segneremo $_{1}6$;

2) una Pseudo-triade sul grado 2, costituita dai gradi 2 (pseudo-centro), 4, 6, amplificatrice della méta del pseudo-tetracordo dal grado 6 e dell'iniziale del pseudo-tetracordo dal grado 2; la segneremo $_{1}2$;

3) una Triade imitativa sul grado 5, costituita dai gradi 5 (centro), 7, 2, amplificatrice della méta del pseudo-tetracordo dal grado 2; la segneremo $_{1}5$.

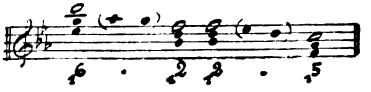
Si noti come la $_{1}6$ sia omofona al Tricordo plagale, la $_{1}2$ al Tricordo cadenzale, la $_{1}5$ alla Triade di Dominante.

B. Le due Pseudo-triadi $_{1}6$, $_{1}2$ assumono, in via imitativa, funzione rispettivamente di iniziale e méta armonica, costituendo un gruppo che diremo dal grado 6; la Pseudo-triade $_{1}2$ e la Triade

Digitized by Google

imitativa $_1$5 assumono alla stessa guisa funzione imitativa rispettivamente di iniziale e méta armonica e vengono così a costituire un gruppo che diremo dal grado 2.

Esempio 416.



§ **174.** — **A.** Considerata la méta armonica $_1$2 quale tonica imitativa, alla sua iniziale $_1$6 considerata quale dominante imitativa può unirsi il grado 5, o il grado 7 od anche entrambi, a rappresentare (sempre rispetto alla $_1$2) una semitonica imitativa, risultandone così:

1) coll'aggiunta del solo grado 5, una Settima cadenzale imitativa, che segneremo 6_7;

2) coll'aggiunta del grado 7 (presente o meno il predetto grado 5), una Nona cadenzale imitativa, che segneremo 6_9.

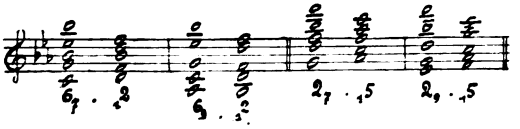
B. Con processo similare, alla iniziale armonica $_1$2, considerata quale dominante imitativa, può unirsi il grado 1, o il grado 3 od anche entrambi, a rappresentare (rispetto alla méta armonica $_1$5, considerata come tonica imitativa) una semitonica imitativa, risultandone così:

1) coll'aggiunta del solo grado 1, una Settima cadenzale imitativa, che segneremo 2_7;

2) coll'aggiunta del grado 3 (presente o meno il predetto grado 1), una Nona cadenzale imitativa, che segneremo 2_9.

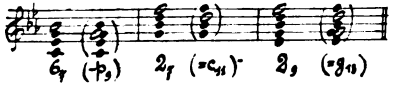
C. Ognuno dei predetti Accordi dissonanti imitativi avvera una Pseudo-cadenzale, con tendenza verso la rispettiva Pseudo-tonica ($_1$2) o Quasi-tonica ($_1$5); ciò che, ad imitazione dei gruppi tipici $d_7 \cdot t$, $d_9 \cdot t$, dà origine ai nuovi gruppi imitativi: $6_7 \cdot {}_1 2$, $6_9 \cdot {}_1 2$; $2_7 \cdot {}_1 5$ (ossia $2_7 \cdot d$), $2_9 \cdot {}_1 5$ (ossia $2_9 \cdot d$).

Esempio 417.



D. Si noti la omofonia di: 6_7 con $-p_9$, 2_7 con $-c_{11}$, 2_9 con $-g_{11}$, come vedesi nel seguente specchietto:

Esempio 418.



§ **175.** — **A.** Ommettendo il grado 6 nella 6_7, il grado 2 nella 2_7, residuano due Accordi imitativi parziali di tre suoni che diremo:

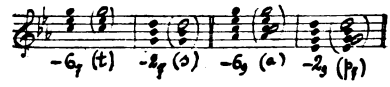
Digitized by Google

1) Settima imitativa sul sottinteso grado 6, colla sigla -6_7;
2) Settima imitativa sul sottinteso grado 2, colla sigla -2_7.

B. Ommettendo il grado 6 nella 6_9, il grado 2 nella 2_9, residuano due Accordi imitativi parziali di quattro suoni che diremo:
1) Nona imitativa sul sottinteso grado 6, colla sigla -6_9;
2) Nona imitativa sul sottinteso grado 2, colla sigla -2_9.

C. Si noti la omofonia di: -6_7 colla *t*, -2_7 colla *s*, -6_9 con a_7, -2_9 con p_7.

Esempio 419.



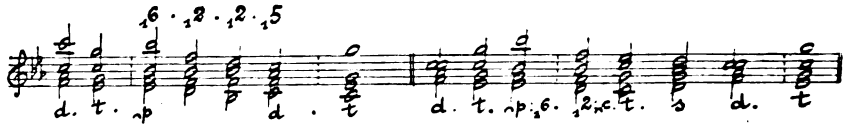
Capo II. — SUCCESSIONI DI AMALGAMI IMITATIVI.

§ 176. — A. 1) Le due Pseudo-triadi amplificanti i limiti di un salto tetracordale imitativo si collegano fra loro normalmente soltanto in gruppo attivo e ciò nelle maniere che vedemmo tipiche per la successione $D \cdot T$, risultandone il gruppo ${}_1{}^6 \cdot {}_1{}^2$ oppure il gruppo ${}_1{}^2 \cdot {}_1{}^5$ (vedi prossimo esempio).

Gruppi imitativi passivi non avvengono nell'ambito minore; abbiamo già veduto come i gruppi imitativi passivi risultino deboli nello stesso (pur sempre più efficace nel campo imitativo) ambito maggiore, tanto che per essere giustificati hanno bisogno di venire inseriti in una progressione; una tale inserzione risulterebbe tanto più necessaria nell'ambito minore, dove tutte le forme imitative sono meno efficaci; ora, nel minore (che qui trattiamo) è esclusa ogni forma di vera progressione; mancano infatti i gruppi dal gr. 3, dal gr. 7, dal grado 4; d'altra parte la debolezza insita già nei fatti imitativi funzionali impedisce di accettare fatti imitativi formali e viene così a mancare la possibilità di rimpiazzare i gruppi mancanti mediante un ponte formale.

2) Il passaggio da un seguito di amalgami tipici a forme imitative o viceversa è giustificato dal sentire uno stesso amalgama come Tricordo ($\frown 2$ oppure $\frown 6$) rispetto a quelli, come Pseudo-triade rispetto a queste.

Esempio 420.



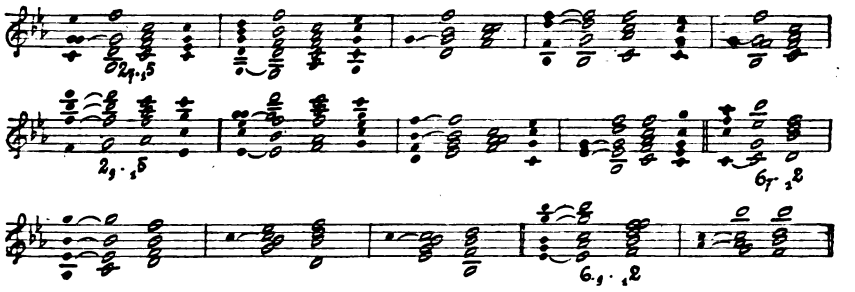
Digitized by Google

B. 1) L'Accordo dissonante imitativo costruito su di una iniziale tetracordale imitativa risolve alla rispettiva méta, in funzione di méta armonica imitativa e ciò colle precipue fra quelle forme di collegamento colle quali la c_7 e la c_9 risolvono alla *t*.

Al pari che nell'ambito maggiore, anche qui la preparazione può applicarsi ai suoni costituenti 7ª e 9ª dell'Accordo imitativo oppure ai suoni costituenti 1ª, 3ª, 5ª di esso.

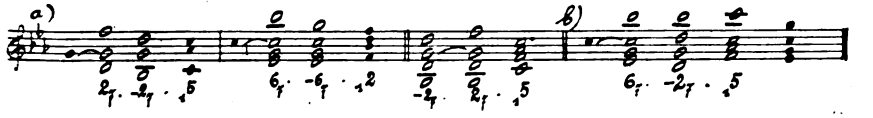
2) Il passaggio da successione tipica ad Accordo dissonante imitativo o viceversa avviene grazie a metátesi di un amalgama assumente ad un tempo funzione tipica e funzione imitativa.

Esempio 421.



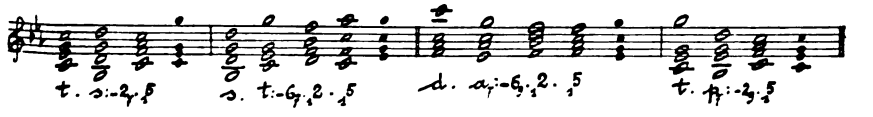
C. 1) Gli Accordi imitativi con 1ª sottintesa, ossia Accordi parziali, vengono accettati come tali se il Pseudo-centro, sottinteso nell'Accordo parziale, sia espresso nel contiguo amalgama antecedente o susseguente oppure costituisca la méta rispettivamente ad iniziale espressa nell'amalgama antecedente. In entrambi i casi l'Accordo parziale risolve poi nella guisa stessa che il rispettivo Accordo totale.

Esempio 422.



2) Si può giungere ad Accordo di 7ª tipico o imitativo e sentirlo poi come Accordo imitativo di 9ª con 1ª sottintesa; si può giungere a Triade o Pseudo-triade e sentirla poi come Accordo imitativo di 7ª con 1ª sottintesa.

Esempio 423.

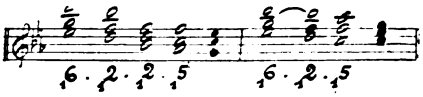


Digitized by Google

3) Grazie agli Accordi imitativi parziali si possono formare Gruppi ternarî (vedi esempio 422, *a*).

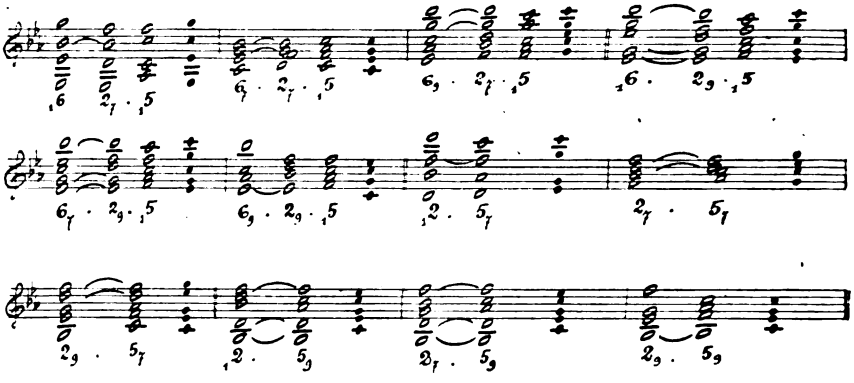
§ **177.** — **A.** Due gruppi imitativi consecutivi sono congiunti per omofonia tra l'ultimo amalgama dell'uno e il primo dell'altro. I due amalgami omofoni possono, per crasi, ridursi ad uno con due funzioni.

Esempio 424.



B. Un gruppo imitativo $_{1}6 \cdot {}_{1}2$, $6_{7} \cdot {}_{1}2$, $6_{9} \cdot {}_{1}2$ avrà vita (ma soltanto nella sua funzione pseudo-tetracordale) anche se la sua méta armonica $_{1}2$ compaia conglobata nella 2_{7} oppure nella 2_{9}; un gruppo imitativo $_{1}2 \cdot {}_{1}5$, $2_{7} \cdot {}_{1}5$, $2_{9} \cdot {}_{1}5$ avrà vita, alla stessa guisa, anche se la sua méta armonica compaia conglobata nella c_{7} oppure nella c_{9}.

Esempio 425.



Digitized by Google

Titolo II.

LE FORME DIATONICHE ESTESE

§ **178.** — L'ambito tonale unimodale può accogliere in sè, oltre ai due Tetracordi originarî, anche altri due Tetracordi di egual modo, l'uno avente per méta la Dominante, l'altro avente per iniziale la Semitonica; in tal caso si ha l'*ambito diatonico esteso* e la Tonalità rispettiva prende la qualifica generale di *Tonalità diatonica estesa*; se le forme organiche sono ascendenti si avrà la *Tonalità estesa maggiore*, se discendenti si avrà la *Tonalità estesa minore*.

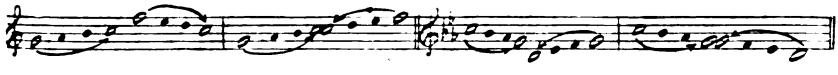
Sezione I.

FORME TETRACORDALI ESTENSIVE DELLA TONALITÀ MAGGIORE E DELLA MINORE

Capo I. — I TETRACORDI ESSENZIALI.

§ **179.** — Se noi consideriamo la Gamma diatonica originaria non più nella sua pura essenza melodica, tendente traverso tutti i suoi suoni verso la Finale, bensì in relazione alle cadenze armoniche, potremo opportunamente pensare i due tetracordi originarî come moventisi (l'uno per moto attivo, l'altro per moto passivo) da lati opposti verso la Tonica e, in linea generale, come aventi i loro rispettivi campi d'azione ai due opposti lati della Tonica stessa.

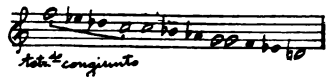
Esempio 426.



Digitized by Google

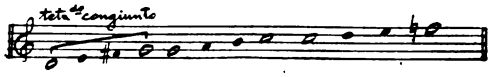
Già i Greci furono portati ad allargare questo primitivo campo facendo precedere il Tetracordo della Dominante da un Tetracordo omomodale aggiuntivo avente per méta la Dominante stessa, denominato appunto per ciò Tetracordo congiunto. Essi, che usavano precipuamente il modo discendente, eseguirono tale aggiunta nell'ambito discendente:

Esempio 427.



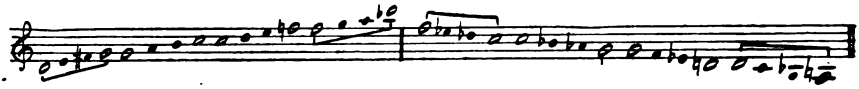
i musicisti del nostro Rinascimento, guidati da eguale intuito, seguirono un eguale procedimento anche per l'ambito ascendente:

Esempio 428.



e, forti dei valori armonici che pur nella cadenza plagale (sovrastando al moto tetracordale passivo) ben designano la Tonica, non si arrestarono a quel primo allargamento dal lato della Dominante, ma, quasi a riscontro, vennero ad aggiungere dal lato della Semitonica (e tanto nel modo maggiore che nel minore) un Tetracordo omomodale avente per iniziale appunto la Semitonica, per cui la Gamma diatonica di due Tetracordi si trasformò in una Gamma diatonica estesa, comprendente 4 Tetracordi:

Esempio 429.



In ciascun ambito si costituiscono così due nuovi suoni fissi:

l'uno, situato a distanza di salto tetracordale dalla Dominante e collegato a questa da corrente tetracordale attiva, si presenta per ciò stesso come Dominante della Dominante; noi lo denomineremo *Infradominante*, indicandolo nel maggiore colla sigla Ï e nel minore colla sigla i, ed il tetracordo che da lui si inizia diremo Tetracordo dalla Infradominante;

l'altro, situato a distanza di salto tetracordale dalla Semitonica e collegato a questa da corrente tetracordale passiva, si presenta per ciò stesso come Semitonica della Semitonica; lo denomineremo *Ultrasemitonica*, indicandolo nel maggiore con Ü, nel minore con u, ed il tetracordo che ha in lui la méta e si inizia dalla Semitonica diremo Tetracordo dalla Semitonica.

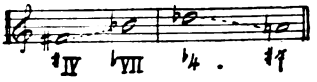
Digitized by Google

Si noti come la sensibile del Tetracordo dalla Infradominante costituisca nella Gamma un nuovo grado, che nel maggiore si inserisce tra il IV e il V e sarà da noi denominato grado *diaquarto* col segno ♯IV, nel minore si inserisce tra il 4 e il 5 e sarà detto grado *diaquattro* col segno ♭4.

Similarmente, la méta del Tetracordo dalla Semitonica costituisce nella Gamma un nuovo grado, che nel maggiore si inserisce tra il VI e il VII e sarà da noi denominato grado *presettimo* col segno ♭VII, nel minore si inserisce tra il 6 e il 7 e sarà detto grado *presette* col segno ♯7.

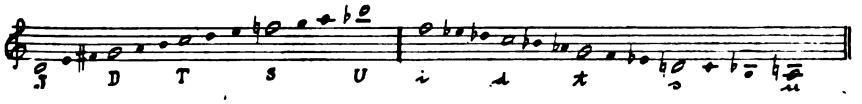
Si noti come in ciascun ambito i due suoni nuovi realizzino fra loro un intervallo nuovo, la 4ª diminuita ovvero la 5ª aumentata.

Esempio 430.



Gli altri suoni dei due nuovi Tetracordi corrispondendo in ciascun ambito a preesistenti gradi della Gamma originaria, il complesso dell'ambito esteso si presenta colle seguenti sigle e segni:

Esempio 431.



§ **180.** — Quando la Tonalità originaria sia stata ben stabilita nel suo fondamentale ambito diatonico originario, così da rendere ben certa la Tonica, allora movendosi dalla Infradominante e progredendo verso la Dominante, come pure movendosi dalla Ultrasemitonica e regredendo verso la Semitonica, il moto, la spinta tonale non si esauriscono col giungere rispettivamente alla Dominante, alla Semitonica, ma tendono a continuare fino a raggiungere in entrambi i casi la chiaramente prestabilita Tonica; si ha soltanto l'impressione di esser partiti da un passo più indietro al di qua della Dominante oppure da un passo più avanti al di là della Semitonica, raggiunte le quali si tende pur sempre rispettivamente a progredire o regredire verso la Tonica.

§ **181.** — Si notino le seguenti rispondenze con Modi dei Greci:

I. nell'ambito ascendente:

a) l'assieme dei due Tetracordi dalla Ṫ e dalla Ḋ, nella forma della Gamma diatonica originaria (es.: do re mi fa, sol la si Do) riproduce il modo *Lidio*:

Digitized by Google

b) l'assieme dei due Tetracordi dalla İ e dalla Ḋ (preceduto, per completamento della ottava, dal grado I), assieme che sta al di sotto (= ipo) della Tonica e che proviene dall'aggiungere la İ al di sotto della Ḋ (es.: do, re mi fa♯ sol la si Do), riproduce esattamente il modo *Ipolidio* (detto anche Sintonolidio, forse perchè *innalza* il grado quarto);

c) l'assieme dei due Tetracordi dalla Ụ e dalla Ṡ (preceduto da ripetizione del grado I), assieme che sta al di sopra (= iper) della Tonica e che proviene dall'aggiungere la Ụ al di sopra della Ṡ (es.: do, si♭ la sol fa mi re Do), riproduce esattamente il modo *Iperlidio* (detto anche Aneimenelidio, forse perchè *abbassa* il grado settimo);

II. nell'ambito discendente:

a) l'assieme dei due Tetracordi dalla ṭ e dalla ḍ, nella forma della Gamma diatonica originaria (es.: sol fa mi♭ re, do si♭ la♭ Sol) riproduce il modo *Dorico;*

b) l'assieme dei due Tetracordi dalla i̇ e dalla ḍ (preceduto dal grado 1), assieme che sta al di sopra (= iper) della Tonica e proviene dall'aggiungere la i̇ al di sopra della ḍ (esempio: sol, fa mi♭ re♭ do si♭ la♭ Sol) riproduce l'*Iperdorico;*

c) l'assieme dei due Tetracordi dalla u̇ e dalla ṣ (preceduto dal grado 1), assieme che sta al di sotto (= ipo) della Tonica e proviene dall'aggiungere la u̇ al di sotto della ṣ (esempio: sol, la♮ si♭ do re mi♭ fa Sol), riproduce l'*Ipodorico.*

Capo II. — TETRACORDI INCIDENTALI E IMITATIVI.

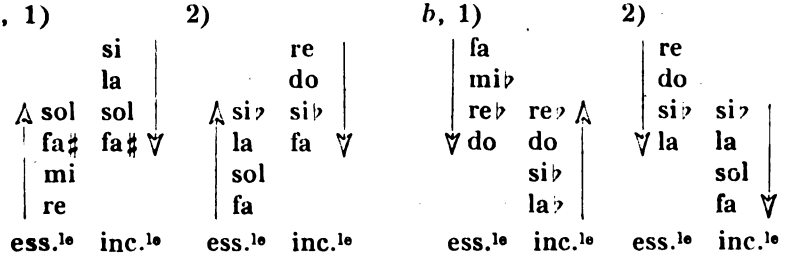
§ **182.** — In concomitanza coi due Tetracordi essenziali aggiuntivi partenti dalla Infradominante e dalla Ultrasemitonica, si vengono a presentare in ciascun ambito anche due nuovi Tetracordi incidentali e precisamente:

a) nel maggiore: due tetracordi incidentali con aspetto discendente, l'uno costituito dai gradi VII, VI, V, ♯IV (es. si, la, sol, fa♯), l'altro costituito dai gradi II, I, ♭VII, VI (es. re, do, si♭, la);

b) nel minore: due Tetracordi incidentali con aspetto ascendente, l'uno costituito dai gradi 7, 6, 5, ♭4 (es. la♭, si♭, do, re♭), l'altro costituito dai gradi 2, 1, ♯7, 6 (es. fa, sol, la♮, si♭).

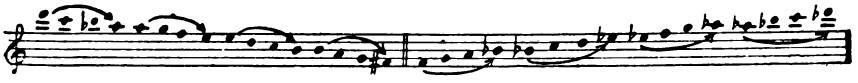
Digitized by Google

Ciascuno di questi nuovi tetracordi incidentali si può collegare col rispettivo tetracordo essenziale a formare un nuovo *esacordo*; esempio:



Dal seguente schema risulta l'assieme dei Tetracordi incidentali (due originari e due aggiuntivi) che, senza intaccare i suoni fissi limiti dei tetracordi essenziali, hanno vita in ciascun ambito diatonico esteso:

Esempio 432.



§ 183. — La comparsa dei due Tetracordi essenziali aggiuntivi dà luogo in ciascun modo anche alla possibilità che si avverino nuovi tetracordi imitativi, facenti uso di uno o dell'altro dei nuovi gradi della gamma e precisamente:

a) nell'ambito maggiore:

1) un pseudotetracordo costituito dai gradi ♯IV, V, VI, VII,
2) » » » » » III, ♯IV, V, VI,
3) » » » » » I, II, III, ♯IV;
4) » » » » » V, VI, ♭VII, I,
5) » » » » » VI, ♭VII, I, II,
6) » » » » » ♭VII, I, II, III.

b) nell'ambito minore:

1) un pseudotetracordo costituito dai gradi ♭4, 5, 6, 7,
2) » » » » » 3, ♭4, 5, 6,
3) » » » » » 1, 2, 2, ♭4;
4) » » » » » 5, 6, ♯7, 1,
5) » » » » » 6, ♯7, 1, 2,
6) » » » » » ♯7, 1, 2, 3.

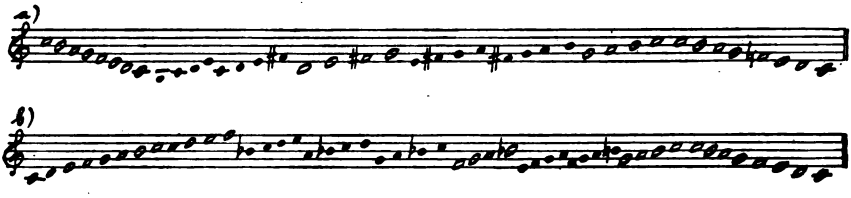
Si noti che — come si avvera pei limiti dei tetracordi essenziali — i suoni limiti dei tetracordi imitativi conservano anche la fun-

Digitized by Google

zione loro propria come suoni costitutivi di tetracordi essenziali ed è in grazia a ciò appunto che i tetracordi imitativi anche comprendenti i nuovi gradi possono inserirsi in moti melodici dentro la Gamma diatonica estesa senza obliterare la originaria Tonica.

Però se già per l'uso dei tetracordi aggiuntivi essenziali erano da presupporsi fatti determinanti ben chiaramente la detta Tonica, a maggior ragione ciò è necessario per l'ammissione dei nuovi tetracordi imitativi e specialmente di Pseudotetracordi. È chiaro quindi che ciascuno degli esempi di questi tetracordi imitativi, che ora daremo, deve, per esser probante, intendersi preceduto da un brano che fissi in guisa indubbia la Tonica originaria.

Esempio 433.



Digitized by Google

Sezione II.

FORME ARMONICHE PROPRIE DELLA TONALITÀ ESTESA MAGGIORE

Parte I. — FORME CONSONANTI.

Capo I. — TRIADI E LORO SUCCESSIONI.

§ **184.** — Come per i suoni fissi della Gamma originaria, così anche per i suoni fissi aggiuntivi İ ed Ů si avverano quinte amplificatrici e precisamente:

la İ (gr. II) viene amplificata dal grado VI (es. in Do maggiore: Re-la);

la Ů (grado ♭VII) viene amplificata dal grado IV (es. in Do maggiore: Si♭-fa);

e tali quinte amplificatrici si completano, con materiale della Gamma estesa, in Timbri di tre suoni o Triadi che diremo aggiuntive e precisamente:

a magnificare la İ, confermandone il carattere di iniziale del tetracordo aggiuntivo, viene a inserirsi nella quinta amplificatrice (gradi II-VI) la sensibile del rispettivo tetracordo, cioè il grado ♯IV, risultandone una Triade costituita coi gradi II, ♯IV, VI, che diremo *Triade Infradominante* (*I*);

a magnificare la Ů, nella sua quinta amplificatrice (gradi ♭VII, IV) non può inserirsi a formar Triade che il grado II; e ne risulta una Triade costituita coi gradi ♭VII, II, IV, che diremo *Triade Ultrasemitonica* (*U*).

§ **185.** — **A.** Le Triadi *I*, *D*, *T* formano le tre tappe di un moto armonico attivo avente per méta ultima la *T*; la *I* si comporta con ciò verso la *D* come quest'ultina verso la *T*; e con ciò stesso,

Digitized by Google

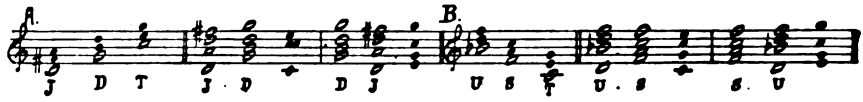
poichè come nelle successioni $D \cdot T$, $T \cdot D$ così pure nelle successioni $I \cdot D$, $D \cdot I$ alla funzione armonica attiva corrisponde una funzione tetracordale attiva, alla passiva una passiva, anche in queste ultime successioni riscontriamo, per questo riguardo, un carattere *autentico*; potremo quindi designare la *I* come *Subordinata infrautentica*, in quanto appunto da essa ha possibilità di iniziarsi un movimento autentico che traverso la Dominante raggiunga la Tonica.

Designeremo la successione $I \cdot D$, che per via autentica ci avvicina alla *T*, come *Infracadenza*, quindi la successione $D \cdot I$ come *Semiinfracadenza*; entrambe come Gruppi infrautentici.

B. Le Triadi *U*, *S*, *T* formano pure tre tappe di un moto armonico attivo avente per méta ultima la Tonica; la *U* si comporta con ciò verso la *S* come quest'ultima verso la *T*; qui adunque, poichè come nelle successioni $S \cdot T$, $T \cdot S$ così pure nelle successioni $U \cdot S$, $S \cdot U$ alla funzione armonica attiva corrisponde una funzione tetracordale passiva, alla armonica passiva una tetracordale attiva, anche in queste ultime successioni riscontriamo, per questo riguardo, un carattere *plagale*; potremo quindi designare la *U* come *Subordinata ultraplagale*, in quanto appunto da essa ha possibilità di iniziarsi un movimento plagale che traverso la Semitonica raggiunga la Tonica.

Designeremo la successione $U \cdot S$, che per via plagale si avvicina alla *T*, come *Ultracadenza*, quindi la successione $S \cdot U$ come *Semiultracadenza*; entrambe come Gruppi ultraplagali.

Esempio 434.



§ **186.** — **A.** Normalmente partendo dalla *I* si arriva alla *T* con due successive cadenze e cioè la infracadenza $I \cdot D$ e la cadenza autentica $D \cdot T$, ciò che, per crasi, dà luogo alla più semplice successione $I \cdot D \cdot T$. Quando però sia ben stabilita la Tonica, il nostro senso armonico accetta anche il diretto passaggio dalla *I* alla *T*, quasi saltando via al di sopra della *D* che rimane così eliminata ma sottintesa come membro di collegamento fra la *I* e la *T*.

Poichè, eliminato per tal guisa il gradino centrale della normale successione $I \cdot D \cdot T$, il residuale gruppo $I \cdot T$ porta direttamente alla *T*, noi riconosciamo nel gruppo stesso il carattere di una Cadenza; d'altra parte però, poichè il gradino centrale, cioè la *D*, resta pur sempre sottinteso, la qualificheremo *Cadenza elittica*.

Alla stessa guisa si giustifica, in senso inverso, la successione $T \cdot I$,

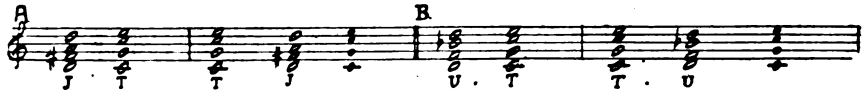
Digitized by Google

che, quale emanazione della normale successione $T \cdot D \cdot I$, diremo *Semicadenza elittica.*

B. Un processo similare in tutto al precedente porta a derivare dalla normale successione di carattere plagale $U \cdot S \cdot T$ un gruppo $U \cdot T$ nel quale rimane sottintesa quale Triade di collegamento la S; talchè anche in questo gruppo potremo riconoscere l'avverarsi di una Cadenza di tipo elittico, alla quale, per distinguerla dalla sopra descritta, daremo il nome di *Cadenza ultraelittica.*

In guisa similare, la successione di senso inverso $T \cdot U$ forma ciò che diremo *Semicadenza ultraelittica.* Esempî:

Esempio 435.



§ **187.** — Finora partendo da un punto della periferia e cioè dalla I oppure dalla U, ci siamo avvicinati o portati al punto centrale cioè alla T e per via cadenzale e precisamente:

1) dal lato che diremo autentico, partendo dalla I e attraverso alla espressa o sottintesa D;

2) dal lato che diremo plagale, partendo dalla U e attraverso alla espressa o sottintesa S;

vale a dire restando sempre da uno stesso lato.

Ma il riferimento ad un unico punto centrale cioè ad un'unica Tonica rende possibile anche il passare da un punto della periferia sito dal lato autentico ad un altro punto sito dal lato plagale o viceversa; questa possibilità che nell'ambito originario trovò, in forma più ristretta, una prima applicazione e permise l'avverarsi dei gruppi $D \cdot S$, $S \cdot D$ detti perciò appunto periferici, permette qui nel campo esteso il passaggio da un qualunque punto del lato delle subordinate autentiche ad un qualunque punto del lato delle subordinate plagali e quindi il formarsi dei seguenti gruppi, in ciascuno dei quali il legame fra le due Triadi è dato appunto soltanto dall'essere esse entrambe subordinate ad un'istessa unica Tonica:

$$I \cdot S,\ D \cdot U,\ I \cdot U;\ U \cdot D,\ S \cdot I,\ U \cdot I.$$

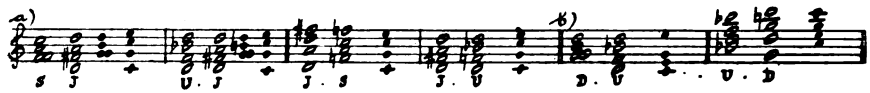
Questi gruppi dànno luogo ad alcuni collegamenti melodici caratteristici dell'ambito esteso; infatti il passaggio dall'una all'altra delle due Triadi di un tale gruppo periferico comporta sempre il passaggio da un grado originario al contiguo grado aggiuntivo di egual nome o viceversa e precisamente:

a) dal grado IV al ♯IV nei gruppi $S \cdot I$, $U \cdot I$; dal grado ♯IV al IV nei gruppi $I \cdot S$, $I \cdot U$;

Digitized by Google

b) dal grado VII al ♭VII nel gruppo $D \cdot U$; dal grado ♭VII al VII nel gruppo $U \cdot D$.

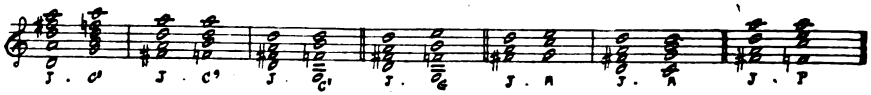
Esempio 436.



Capo II. — NESSI FRA TRIADI AGGIUNTIVE E ACCORDI DISSONANTI ORIGINARII.

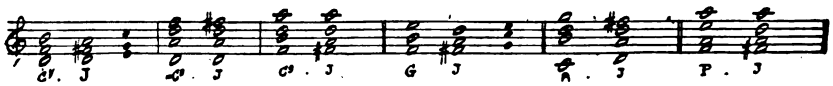
§ **188.** — **A.** Abbiamo veduto come dalla *I* si possa procedere ad una qualunque delle Triadi originarie (*D*, *T*, *S*); come conseguenza di ciò, se in uno stesso tempo alcuni suoni della *I* si portano ad una e alcuni suoni della stessa *I* ad altra di tali Triadi originarie, ne conseguirà (col contemporaneo avverarsi di più gruppi) un procedere dalla *I* ad un amalgama formato da più Triadi originarie cioè ad un Accordo dissonante originario. I casi possibili di un tale procedimento si riassumono nelle formule: $I \cdot C$, $I \cdot G$, $I \cdot A$, $I \cdot P$.

Esempio 437.



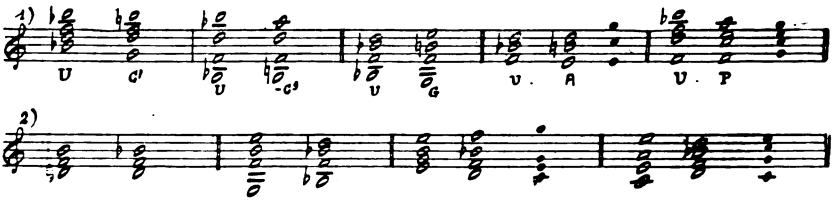
B. Così pure, poichè si può procedere alla *I* da una qualunque delle originarie Triadi, resta giustificato il simultaneo giungervi da più d'una di esse cioè da Accordo dissonante originario; i casi possibili si riassumono nelle formule: $C \cdot I$, $G \cdot I$, $A \cdot I$, $P \cdot I$.

Esempio 438.



§ **188** bis — Giustificazioni similari si hanno per il procedere dalla *U* ad uno qualunque degli Accordi dissonanti originarî, oppure da uno qualunque di questi alla *U*, cioè per le successioni dei seguenti tipi: 1) $U \cdot C$, $U \cdot G$, $U \cdot A$, $U \cdot P$ — 2) $C \cdot U$, $G \cdot U$, $A \cdot U$, $P \cdot U$.

Esempio 439.



Digitized by Google

§ **189.** — Giungendo dalla *I* alla *C*, in questo Accordo prende prevalenza la *D*, appunto perchè preindicata dalla *I*. Alla stessa guisa, giungendo dalla *U* alla *C*, prende prevalenza in questo Accordo la *S* preindicata dalla *U*.

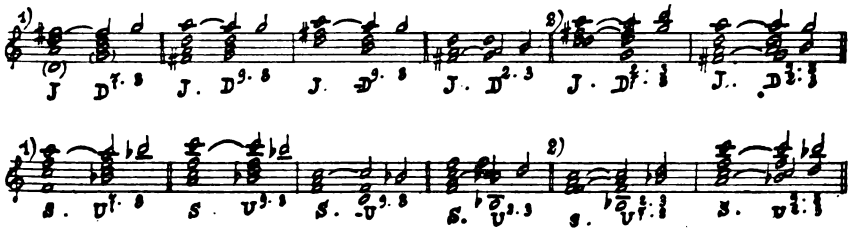
Parte II. — FORME DISSONANTI.

Capo I. — I RITARDI.

§ **190.** — La comparsa delle Triadi estensive *I* ed *U* dentro all'ambito tonale e il conseguente formarsi dei gruppi cadenzali $I \cdot D$, $D \cdot I$; $U \cdot S$, $S \cdot U$ dà adito al presentarsi di nuovi casi di Ritardo, la natura dei quali in nulla si divaria dalla natura di quei casi dell'ambito originario, nei quali fra Triade negativa e Triade positiva vi è relazione cadenzale; le istesse definizioni e giustificazioni colà esposte si possono adunque applicare anche a questi nuovi casi, che ci limiteremo quindi ad esemplificare:

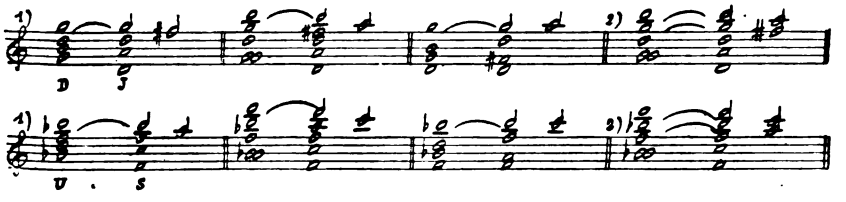
A. Ritardi derivanti dai gruppi $I \cdot D$, $S \cdot U$: 1) semplici - 2) doppî:

Esempio 440.



B. Ritardi derivanti dai gruppi $D \cdot I$, $U \cdot S$: 1) semplici - 2) doppî:

Esempio 441.

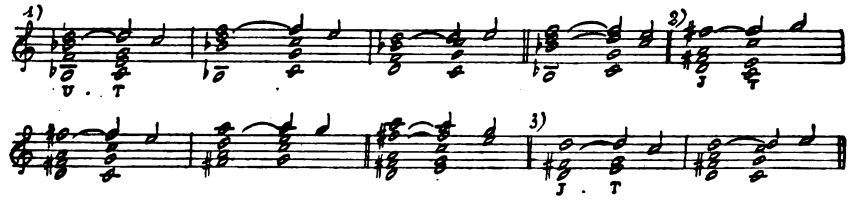


§ **191.** — I gruppi elittici, presentando come i periferici originarî relazione non diretta fra le Triadi, tollerano soltanto Ritardi con ottimo legame tetracordale; avremo quindi solo i seguenti casi:

Digitized by Google

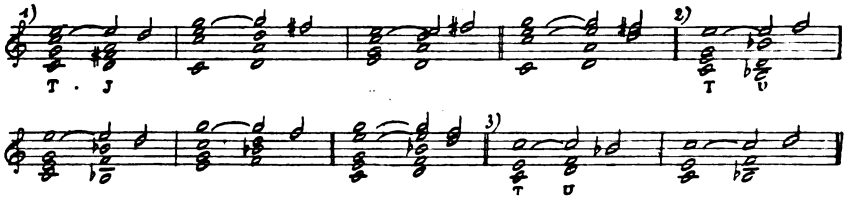
C. Ritardi derivanti 1) dal gruppo $U \cdot T$; 2) dal gruppo $I \cdot T$; ed inoltre 3) due Pseudo-ritardi $I \cdot T^{9.8}$, $I \cdot T^{9.10}$ da analizzarsi come $I \cdot \frac{D}{T} > T$:

Esempio 442.



D. Ritardi derivanti 1) dal gruppo $T \cdot I$; 2) dal gruppo $T \cdot U$; ed inoltre 3) due Pseudo-ritardi $T \cdot U^{9.8}$, $T \cdot U^{9.10}$ da analizzarsi come $T \cdot \frac{S}{U} > U$:

Esempio 443.

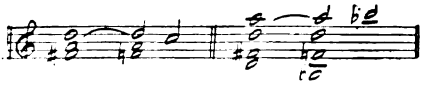


§ **192.** — I nuovi gruppi periferici ai quali dà luogo l'assunzione delle Triadi *I*, *U* non possono concretare Ritardi; ed infatti in ciascun d'essi le due Triadi non soltanto mancano di legame cadenzale ma ben anche di un tetracordo in comune; si potrà avere soltanto qualche caso di Pseudo-ritardo dovuto a sostituzione di Triade negativa e precisamente i due seguenti:

$I \cdot S^{6.5}$ da analizzarsi in realtà come $\frac{I \cdot D}{S} > S$;

$I \cdot U^{7.8}$ da analizzarsi in realtà come $\frac{I \cdot S}{U} > U$:

Esempio 444.



Digitized by Google

Capo II. — GLI ACCORDI DISSONANTI ESTENSIVI.

§ 193. — Accordi primarî. — Nell'ambito originario abbiamo veduto la Subordinata *D* unirsi colla Subordinata *S* a formare la Cadenzale, accordo che, appunto perchè costituito da sole Subordinate, fu da noi detto *primario*. Ora nell'ambito esteso le nuove Subordinate, la *I* dal lato autentico, la *U* dal lato plagale, dànno occasione e mezzo al formarsi di due nuovi Accordi dissonanti di tale tipo primario, i quali sono:

A. *La Infracadenzale*, cioè un Accordo dissonante costituito dalle due Subordinate autentiche *I*, *D*, che denomineremo perciò *Accordo infracadenzale* o più semplicemente appunto *La infracadenzale*, attribuendogli la sigla *N*; la sua disposizione acusticamente meno dissonante, che quindi si presceglie quale Stato diretto, comporta la *D* nel grave, per cui si avranno successivamente, a partire dal grave: 1ª e 3ª di *D*, 5ª di *D* omofona a 1ª di *I*, 3ª e 5ª di *I* rispettivamente come 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª dell'Accordo, che, a seconda sia ommessa o presente la 9ª, si potrà riconoscere nelle due varietà N^7, N^9.

Si noti come un tale assieme di intervalli quale è quello proprio alla *N* lo abbiamo riscontrato, nel campo originario, negli Accordi secondarî binomici (*A*, *P*) e si presenta qui per la prima volta in Accordo primario.

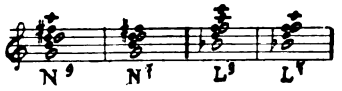
Triadi risolutive della Infracadenzale: α) per via cadenzale esterna *T*; — β) per via cadenzale interna *D*, *I*; — γ) per via periferica esterna *S*, *U*.

B. *La Ultracadenzale*, cioè un Accordo dissonante costituito dalle due Subordinate plagali *U*, *S*, che denomineremo perciò *Accordo ultracadenzale* o più semplicemente appunto *La Ultracadenzale*, colla sigla *L*; nello Stato diretto esso avrà nel grave la *U*, per cui 1ª e 3ª di *U*, 5ª di *U* omofona a 1ª di *S*, 3ª e 5ª di *S* saranno rispettivamente 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª dell'Accordo, che, a seconda sia ommessa o presente la 9ª, si concreterà nelle due varietà L^7, L^9.

Triadi risolutive della Ultracadenzale saranno: α) per via cadenzale esterna *T*; — β) per via cadenzale interna *S*, *U*; — γ) per via periferica esterna *D*, *I*.

Ecco esempî pratici dei due nuovi Accordi primarî nelle loro varietà:

Esempio 445.



Digitized by Google

§ 194. — Accordi secondari trinomici. — Abbiamo veduto nell'ambito originario come le Triadi della *C*, che tendono entrambe per via cadenzale esterna verso la *T*, possano associarsi questa istessa *T* formando un Accordo secondario cioè la *G*, contenente così tutti gli elementi tanto della cadenza autentica che della cadenza plagale.

Alla stessa guisa e colle istesse giustificazioni, nell'ambito esteso si possono concretare nuovi Accordi, pure di tipo secondario e precisamente:

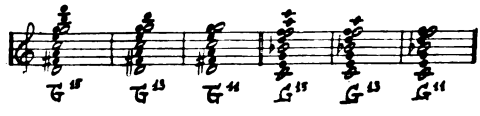
A[1]. *La infraglobale.* Le triadi della *N*, cioè le due Subordinate autentiche *D*, *I*, si associano la *T*, a cui per via cadenzale esse tendono, e costituiscono così un Accordo secondario contenente gli elementi della cadenza autentica *D T* e della cadenza elittica $I \cdot T$, che diremo *La Infraglobale*, sigla $\overline{\ }G$, e che avrà come Triadi risolutive: α) per via cadenzale interna *T*, *D*, *I*; β) per via mista esterna *S*, *U*.

Per analogia colla distribuzione degli intervalli nello stato diretto della *G* (cioè del Trinomio di Dominante) si riconosce come Stato diretto della $\overline{\ }G$ quella formazione nella quale, a partire dal grave, le Triadi stanno nell'ordine *I*, *T*, *D*; con ciò 1ª, 3ª, 5ª di *I*, 1ª, 3ª di *T*, 5ª di *T* omofona a 1ª di *D*, 3ª di *D* corrispondono rispettivamente a 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª di $\overline{\ }G$. A seconda che sia ommessa o presente la 13ª, si avranno le due varietà $\overline{\ }G^{11}$, $\overline{\ }G^{13}$.

B[1]. *La Ultraglobale.* Le Triadi della *L*, cioè le due Subordinate plagali *S*, *U*, si associano la *T*, a cui per via cadenzale esse tendono, e costituiscono così un accordo secondario contenente gli elementi della cadenza plagale $S \cdot T$ e della cadenza ultraelittica $U \cdot T$, che diremo quindi *La Ultraglobale*, sigla $\underline{\ }G$, e che risolverà: α) per via cadenzale interna alla *T*, alla *S*, alla *U*; β) per via mista esterna alla *D*, alla *I*.

Per la stessa ragione addotta riguardo alla $\overline{\ }G$, si riconosce come Stato diretto della $\underline{\ }G$ la formazione che dal grave porta le Triadi nell'ordine *T*, *U*, *S*; con ciò 1ª, 3ª, 5ª di *T*, 1ª 3ª di *U*, 5ª di *U* omofona a 1ª di *S*, 3ª di *S* corrispondono rispettivamente a 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª di $\underline{\ }G$; ed a seconda che sia ommessa o presente la 13ª si avranno le due varietà $\underline{\ }G^{11}$, $\underline{\ }G^{13}$.

Esempio 416.



§ 195. — Accordi secondari binomici. — A quella guisa che dalla *G* si deducono l'Accordo autentico e l'Accordo plagale, si deduce

Digitized by Google

qui da ciascuno degli Accordi secondarî $\overline{\ }G$ e $\underline{\ }G$ un nuovo Accordo secondario binomico di tipo elittico e precisamente:

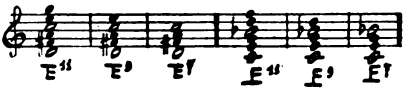
A[2]. *La Infraelittica.* Dalla Infraglobale si deduce un Accordo costituito da *I, T,* esprimente cioè gli elementi della cadenza infraelittica, che diremo perciò *Accordo Infraelittico* oppure *La Infraelittica* sigla $\overline{\ }E$, e che risolverà: α) per via cadenzale interna alla *T*, alla *I;* β) per via cadenzale esterna alla *D;* γ) per via mista esterna alla *S*, alla *U.*

Lo Stato diretto comporta la *I* nel grave, quindi 1ª, 3ª, 5ª di *I*, 1ª, 3ª, 5, di *T* corrispondono rispettivamente a 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª della $\overline{\ }E$, che, a seconda siano presenti 3ª e 5ª di *T* oppure siano ommesse entrambe o la sola 5ª, si presenterà in una delle tre varietà: $\overline{\ }E^{11}$, $\overline{\ }E^{9}$, $\overline{\ }E^{7}$.

B.[2] *La Ultraelittica.* Dalla Ultraglobale si deduce un Accordo costituito da *U, T,* esprimente quindi gli elementi della cadenza ultraelittica, che diremo perciò *Accordo Ultraelittico* oppure *La Ultraelittica,* sigla $\underline{\ }E$, e che risolverà: α) per via cadenzale interna alla *T*, alla *U;* β) per via cadenzale esterna alla *S;* γ) per via mista esterna alla *D*, alla *I.*

Il suo Stato diretto comporta nel grave la *T*, quindi 1ª, 3ª, 5ª di *T*, 1ª, 3ª, 5ª di *U* corrispondono a 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª della $\underline{\ }E$, che, a seconda siano presenti 3ª e 5ª di *U* oppure siano ommesse entrambe o la sola 5ª, si presenterà in una delle tre varietà: $\underline{\ }E^{11}$, $\underline{\ }E^{9}$, $\underline{\ }E^{7}$.

Esempio 447.



Capo III. — USO DEGLI ACCORDI DISSONANTI.

§ **196.** — **A.** *Rivolti.* Ciascuno degli Accordi descritti nel Capo precedente può presentarsi, oltre che in Stato diretto, anche in differenti rivolti. A seconda della Triade che viene portata nel grave, varia la proporzionale efficacia degli elementi costitutivi dell'Accordo. Esempî pratici ne daremo nell'esemplificare le risoluzioni.

B. *Raddoppî ed ommissioni di suoni.* Anche negli Accordi estensivi sono ammissibili raddoppî di suoni e specialmente di Centri triadici; però essi richiedono cautele nelle risoluzioni per evitare ottave consecutive o quinte consecutive.

Ommissioni di suoni sono specialmente praticate per evitare soverchi urti acustici, specialmente nei rivolti degli Accordi estensivi.

Digitized by Google

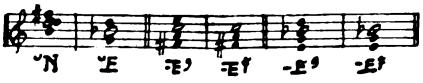
Fra i brani che, per ommissione di suoni, da essi derivano, meritano menzione i seguenti:

1) dalla N^7 per ommissione della 1ª (centro di D) residua un amalgama similare ai Tricordi giusti dell'ambito originario, che diremo Infratricordo, colla sigla $\breve{}N$;

2) dalla $\_E^9$ per ommissione di 1ª e 3ª (Centro e 3ª di T) residua altro amalgama, pure similare ai Tricordi giusti, che diremo Ultratricordo, colla sigla $\breve{}E$.

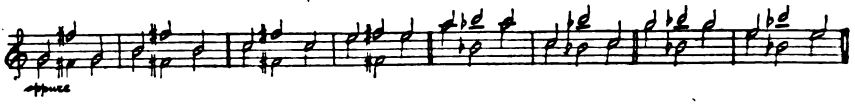
3) dalle due varietà della $\bar{}E$ e dalle due varietà della $\_E$ residuano, per ommissione della 1ª quattro Accordi parziali che segneremo colle sigle: $-\bar{}E^9$, $-\bar{}E^7$; $-\_E^9$, $-\_E^7$. Esempî:

Esempio 448.



C. Passaggi da una ad altra varietà di uno stesso Accordo e da una ad altra formazione di una stessa varietà si avverano anche nell'ambito esteso. — Tali passaggi arrecano nuove possibilità di collegamenti melodici, giustificabili in base a nesso interno accordale, come nei seguenti esempî:

Esempio 449.



§ **197. — Risoluzione degli Accordi estensivi.** — Come per gli Accordi originarî, così pure per gli estensivi l'uscita dalla polivocità si concreta in singoli moti di singole voci lungo vie preferibilmente tetracordali, coll'avvertenza che ciascun collegamento sarà tanto più naturale ed efficace (cioè risolutore senza residuo) quanto più sarà forte l'attrazione tetracordale cui presterà obbedienza.

Ciò premesso passiamo a dare esempî pratici delle risoluzioni, dapprima degli Accordi estensivi del lato autentico e poi di quelli del lato plagale:

I. *Risoluzioni degli Accordi estensivi del lato autentico.*

A. Risoluzioni della Infracadenzale:

α) cadenzale esterna; β) cadenzali interne; γ) periferiche esterne.

A[1]. Risoluzioni della Infraglobale:

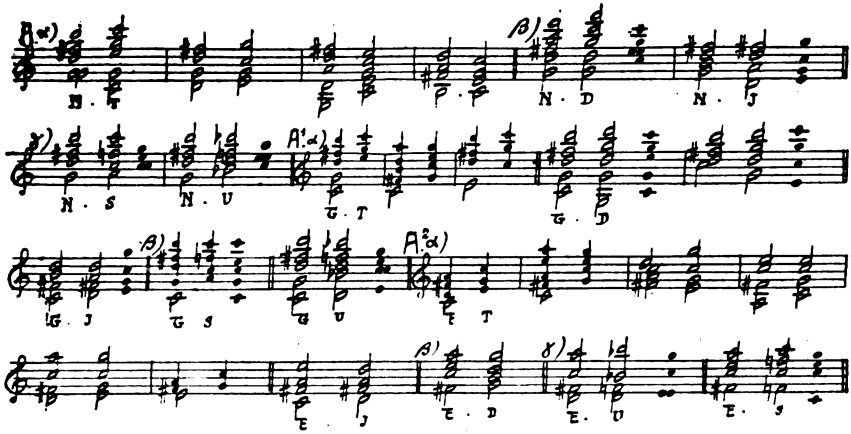
α) cadenzali interne; β) miste esterne.

A[2]. Risoluzioni della Infraelittica:

α) cadenzali interne; β) cadenzale esterna; γ) miste esterne.

Digitized by Google

Esempio 450.



II. *Risoluzioni degli Accordi estensivi del lato plagale.*

B. Risoluzioni della Ultracadenzale:

α) cadenzale esterna; β) cadenzali interne; γ) periferiche esterne.

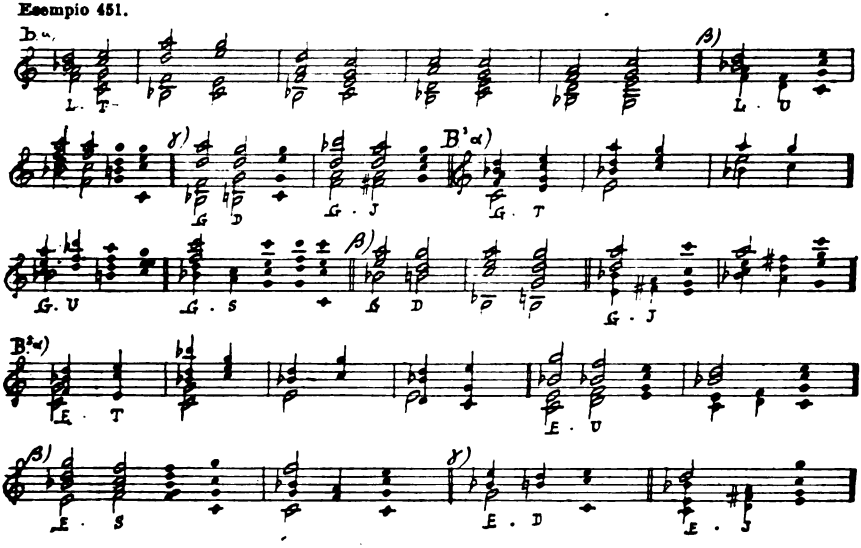
B¹. Risoluzioni della Ultraglobale:

α) cadenzali interne; β) miste esterne.

B². Risoluzioni della Ultraelittica:

α) cadenzali interne; β) cadenzale esterna; γ) miste esterne.

Esempio 451.



§ **198.** — **Flessioni successive.** — Qualcuno dei processi di risoluzione qui sopra contemplati può avverarsi per stadi successivi; vale

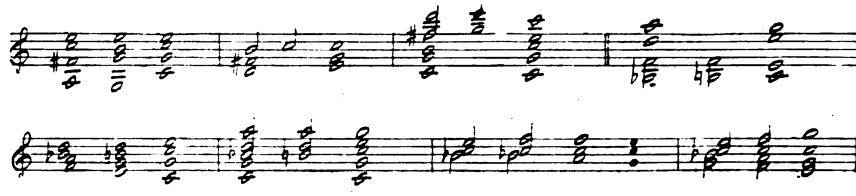
Digitized by Google

a dire che, in luogo di flettere verso la Triade risolutiva tutti i suoni a lei eterofoni dell'Accordo, si può fletterne dapprima soltanto una parte; si giunge così ad un nuovo e diverso Accordo dissonante e questo processo comprende e realizza passaggi da Accordo estensivo ad Accordo estensivo e da Accordo estensivo ad Accordo originario; giunti poi al secondo Accordo, tanto si può da esso procedere definitivamente alla primitiva Triade risolutiva quanto si può o con processo simile al precedente eseguire soltanto un'altra parziale flessione verso l'istessa Triade risolutiva giungendo così ad un terzo Accordo dissonante, oppure mirare ad una Triade risolutiva diversa dalla primitivamente prescelta ed avviarsi ad essa.

Ecco alcuni esempî pratici di questi varî casi, nei quali tutti, in definitiva, si ha sostanzialmente la contemporaneità di gruppi che possono essere cadenzali o periferici o di ripercussione:

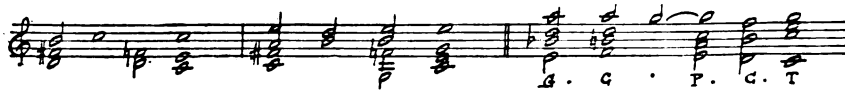
α) stabilita una Triade risolutiva, vi si giunge traverso ad un solo altro Accordo:

Esempio 452.



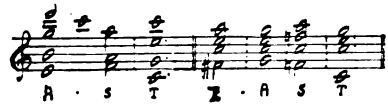
β) stabilita una Triade risolutiva, vi si giunge traverso a due o più altri Accordi:

Esempio 453.



γ) dopo una parziale flessione verso una Triade risolutiva, si procede verso altra Triade:

Esempio 454.



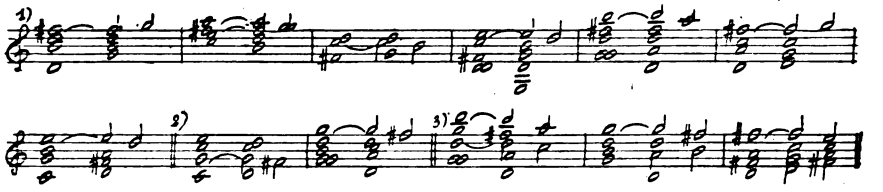
§ 199. — Gli Accordi estensivi e i Ritardi. — Colle stesse giustificazioni date pel similare processo nell'ambito originario, si avvera anche nell'ambito esteso il presentarsi di Accordi dissonanti nei tre momenti del processo di Ritardo; eccone esempî:

A. per gli Accordi estensivi del lato autentico:

Digitized by Google

1) nella preparazione del ritardo; 2) nella percussione; 3) nella risoluzione:

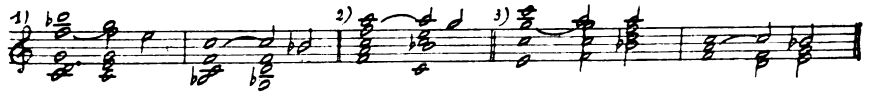
Esempio 455.



B. per gli Accordi estensivi del lato plagale:

1) nella preparazione del ritardo; 2) nella percussione; 3) nella risoluzione:

Esempio 456.



Parte III. — FORME IMITATIVE

Capo I. — FORME IMITATIVE PERFETTE: ZONE CADENZALI.

§ **200.** — **A.** Come abbiamo già accennato per i tetracordi, così anche per tutte le successioni contenenti Triadi estensive o Accordi estensivi è indispensabile premessa che la Tonalità originaria rispettiva sia stata ben stabilita nel suo fondamentale ambito originario, in guisa da rendere indubitabile la Tonica; in caso diverso è facile che quella Triade del grado II la quale dovrebbe fungere da *I* venga invece sentita come una *D*, spostando così la Tonica e attribuendone la funzione a quella che dovrebbe invece essere la Triade del grado V; oppure per contro, che quella Triade del grado ♭VII la quale dovrebbe fungere da *U* venga invece sentita come una *S*, venendosi così ad attribuire funzione di Tonica a quella che dovrebbe essere la Triade del grado IV.

E per la relativa debolezza insita nei legami plagali, il pericolo è più prossimo appunto dal lato della *U*.

B. Si può anche avverare un caso intermedio e cioè che una Gamma e Tonica originarie (e per dare un esempio, quelle di Do

Digitized by Google

maggiore) sian state ben stabilite e che, ciò malgrado, forme subordinate ed estensive, tutte del lato plagale oppure tutte del lato autentico, presentandosi in successione in numero sufficiente, prendano il sapore di forme non estensive proprie a quella Tonalità che avrebbe per Tonica rispettivamente il grado IV (Fa) oppure il grado V (Sol) della predetta Gamma originaria, sapore che viene poi tosto obliterato da immediatamente successive forme proprie alla iniziale (e mai perduta di vista) Tonalità originaria (di Do maggiore) confermanti in guisa non dubbia tale Tonalità.

In simili casi, gli amalgami di quella successione intermedia, i quali arieggiano a spostare la Tonica, prendono il valore di forme imitative; poichè si tratta di forme che, costruttivamente, eguagliano quelle tipiche, le diremo *forme imitative perfette*, per opposizione a quelle precedentemente studiate che risultano costruttivamente imperfette.

§ **201.** — L'assunzione di forme imitative perfette (che qui per la prima volta si presenta) si concreta nei seguenti fatti:

α) il grado V della Gamma originaria assume, in via imitativa e passeggera, la funzione di *finale melodica* rispetto ad una gamma imitativa comprendente i due tetracordi formati l'uno dai gradi V, VI, VII, I, l'altro dai gradi II, III, ♯IV, V; il grado IV della stessa Gamma originaria assume, sempre in via imitativa e passeggera, la funzione di *finale melodica* rispetto ad una gamma imitativa comprendente i due tetracordi formati l'uno dai gradi IV, V, VI, ♭VII, l'altro dai gradi I, II, III, IV;

β) in ciascuna di queste gamme imitative, si avverano amplificazioni triadiche dei rispettivi limiti tetracordali, omofone alle Triadi tipiche e quindi costruttivamente perfette, le quali assumono (in via imitativa) funzioni armoniche tonali dentro all'ambito imitativo; nella Gamma imitativa che ha per Finale melodica l'originario grado V, la Triade dello stesso grado V diviene Tonica imitativa, ossia Quasi-tonica, quella del grado II diviene Quasi-dominante, e quella del grado I diviene Quasi-semitonica; nella Gamma imitativa che ha per Finale melodica l'originario grado IV, è la Triade dello stesso grado IV che diviene Quasi-tonica e nei suoi rispetti divengono Quasi-dominante e Quasi-semitonica rispettivamente le Triadi dei gradi originarî I e ♭VII;

γ) così con elementi tetracordali e triadici si forma un ambito imitativamente tonale attorno all'originario grado V ed un altro ambito imitativamente tonale attorno all'originario grado IV; dentro all'ambito tonale imitativo così costituito le relazioni fra Triadi subordinate e Triade Quasi-tonica, come pure la possibilità di unione di

Digitized by Google

Triadi a formare Accordi dissonanti e le successioni con tali Accordi imitano quelle della Tonalità originaria tipica; per denotare un tale ambito imitativo, con riferimento alla sua peculiare natura, lo diremo *Zona cadenzale.*

§ **202.** — Avremo quindi:

1) una Zona cadenzale del grado V, le cui forme saranno da noi indicate come segue:

Suoni fissi: Quasi-tonica, Quasi-dominante, Quasi-semitonica, colle sigle $\frac{\dot{T},\ \dot{D},\ \dot{S}}{V}$;

Tetracordo della Quasi-tonica, sigle $\frac{I,\ II,\ III,\ IV}{V}$;

Tetracordo della Quasi-dominante, sigle $\frac{V,\ VI,\ VII,\ VIII}{V}$.

Triadi imitative: Quasi-tonica, Quasi-dominante, Quasi-semitonica, sigle $\frac{T,\ D,\ S}{V}$.

Accordi imitativi: Quasi-cadenzale, Quasi-globale, Quasi-autentica, Quasi-plagale, sigle $\frac{C,\ G,\ A,\ P}{V}$; Quasi-tricordi giusti (cadenzale, autentico, plagale), sigle $\frac{{}^{\smile}C,\ {}^{\smile}A,\ {}^{\smile}P}{V}$.

2) una Zona cadenzale del grado IV, le cui forme saranno indicate con nomi similari ai precedenti e colle seguenti sigle:

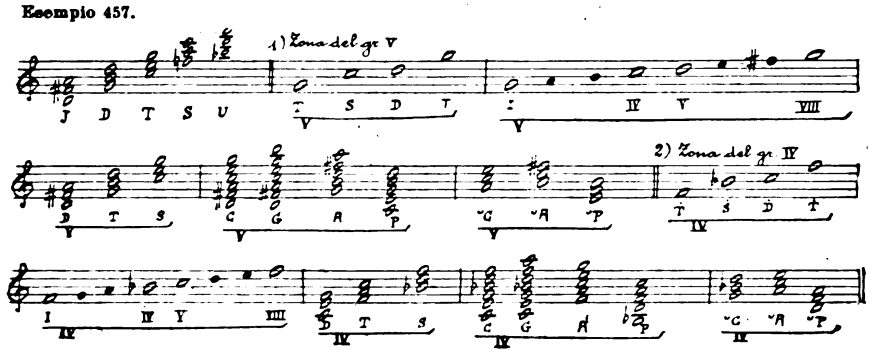
Suoni fissi: $\frac{\dot{T},\ \dot{D},\ \dot{S}}{IV}$; Tetracordi: $\frac{I\ II\ III\ IV}{IV}$, $\frac{V\ VI\ VII\ VIII}{IV}$;

Triadi imitative: $\frac{T,\ D,\ S}{IV}$.

Accordi: $\frac{C,\ G,\ A,\ P}{IV}$; Quasi-tricordi giusti: $\frac{{}^{\smile}C\ {}^{\smile}A\ {}^{\smile}P}{IV}$.

Ecco esempi pratici nella Tonalità di Do maggiore:

Esempio 457.

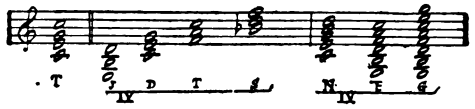


Digitized by Google

§ **203.** — Nelle forme qui sopra elencate, ciascuna delle due Zone cadenzali riproduce un ambito originario; ora si noti che ogni Zona cadenzale (e ne vedremo in seguito conferma) può anche costituirsi delle forme estensive, però soltanto dal lato autentico e mai dal lato plagale la cui debolezza ha bisogno di trovare un sostegno in quella coesione tonale che è propria soltanto dell'ambito tipico ed esula dalle caratteristiche imitative della Zona cadenzale.

Per ora soltanto la Zona del grado IV può trovare nel Tetracordo dal grado V e nella Triade dello stesso grado V gli elementi per una sua estensione dal lato autentico e precisamente: il Tetracordo formato dagli originarî gradi V, VI, VII, VIII diverrà, nella detta Zona, Tetracordo dalla Quasi-infradominante; la Triade originaria del grado V diverrà, nella stessa Zona, la Quasi-infradominante e si costituiranno quindi le forme: $\frac{I,\ N,\ E,\ G}{IV}$. Eccone esempio:

Esempio 458.



§ **204.** — Le Zone cadenzali dei gradi V e IV saranno da noi qualificate *Zone primitive* per distinguerle da altre Zone che incontreremo in seguito.

Capo II. — FORME IMITATIVE IMPERFETTE DENTRO ALLE ZONE CADENZALI.

§ **205.** — Ciascuna Zona cadenzale si crea anche proprie forme imitative imperfette, a quella stessa guisa che se le crea un ambito originario. Gran parte di queste forme imitative imperfette costituentisi dentro la Zona cadenzale sono naturalmente omofone a forme imitative imperfette proprie al rispettivo ambito originario; d'altra parte il Tricordo diminuito (sul grado VII della zona), non arriva qui ad esser sentito come pseudo-triade. Si avranno così le seguenti nuove forme imitative imperfette:

1) nella Zona cadenzale del grado V:

Pseudo-triadi, Settime imitative, None imitative sui gradi III, VI, II della zona dell'originario grado V, colle sigle:

$$\frac{{}^{1}III,\ III^{7},\ III^{9}}{V},\quad \frac{{}^{1}VI,\ VI^{7},\ VI^{9}}{V},\quad \frac{{}^{1}II,\ II^{7},\ II^{9}}{V};$$

Digitized by Google

rispettivi gruppi imitativi:

$$\frac{{}^{1}\text{III}\cdot{}^{1}\text{VI};\ \text{III}^{7}\cdot{}^{1}\text{VI};\ \text{III}^{9}\cdot{}^{1}\text{VI}}{\text{V}},\quad \frac{{}^{1}\text{VI}\cdot{}^{1}\text{II};\ \text{VI}^{7}\cdot{}^{1}\text{II};\ \text{VI}^{9}\cdot{}^{1}\text{II}}{\text{V}},$$

$$\frac{{}^{1}\text{II}\cdot D;\ \text{II}^{7}\cdot D;\ \text{II}^{9}\cdot D}{\text{V}};$$

2) nella Zona cadenzale del grado IV:

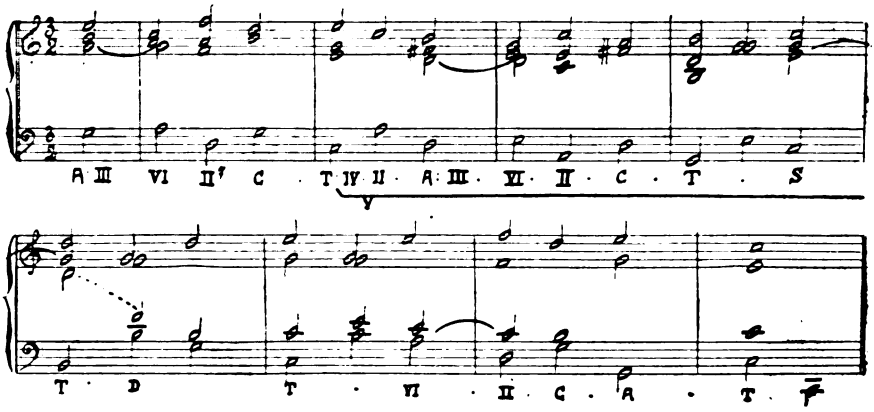
Forme similari alle precedenti, colle sigle:

$$\frac{{}^{1}\text{III},\ \text{III}^{7},\ \text{III}^{9}}{\text{IV}},\quad \frac{{}^{1}\text{VI},\ \text{VI}^{7},\ \text{VI}^{9}}{\text{IV}},\quad \frac{{}^{1}\text{II},\ \text{II}^{7},\ \text{II}^{9}}{\text{IV}};$$

e rispettivi gruppi imitativi.

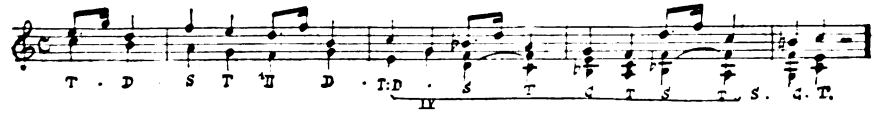
Ecco un esempio pratico di tali forme imitative dentro a Zona cadenzale:

Esempio 459.



§ **206.** — Dalla Tonalità originaria o estesa nelle sue forme tipiche si passa a Zona cadenzale e da questa si rientra nella normalità della Tonalità tipica traverso ad un qualsiasi amalgama o suono limite tetracordale proprio ad entrambe, il quale suono od amalgama verrà sentito dapprima in funzione tipica e poscia, per metàtesi, in funzione imitativa o viceversa. Esempî:

Esempio 460.



Digitized by Google

Sezione III.

FORME ARMONICHE PROPRIE DELLA TONALITÀ ESTESA MINORE

Parte I. — FORME CONSONANTI.

Capo I. — TRIADI E LORO SUCCESSIONI.

§ **207.** — Come nell'ambito esteso maggiore, così pure in quello esteso minore si formano anche pei suoni fissi aggiuntivi, grado 2 (i) e grado ♯7 (u), quinte amplificatrici e precisamente: il grado 2 viene amplificato dal grado 6, il grado ♯7 dal grado 4.

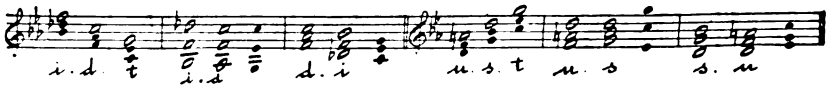
Tali quinte amplificatrici si completano poi in timbri di tre suoni ossia Triadi che diremo aggiuntive o estensive, e cioè:

1) a magnificare il grado 2 si forma una Triade coi gradi 2, ♭4, 6, che diremo Triade *Infradominante* (sigla *i*);

2) a magnificare il grado ♯7 si forma una Triade coi gradi ♯7, 2, 4, che diremo Triade *Ultrasemitonica* (*u*).

§ **208.** — Per considerazioni similari a quelle date rispetto alle corrispondenti Triadi del maggiore esteso, diremo la *i subordinata infrauteutica*, la *u subordinata ultraplagale;* e denomineremo il gruppo *i·d* infracadenza, il gruppo *d·i* semi-infracadenza; i gruppi *u·s*, *s·u* rispettivamente ultracadenza e semi-ultracadenza.

Esempio 461.



Digitized by Google

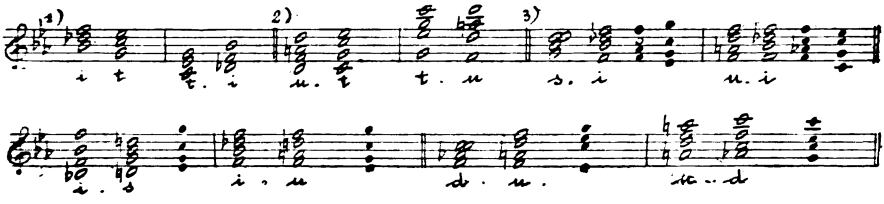
§ **209.** — Anche le altre possibili nuove successioni di Triadi si avverano qui alla stessa guisa e colle stesse giustificazioni che nell'ambito esteso maggiore; possiamo quindi limitarci ad elencarle ed esemplificarle:

1) gruppi infraelittici: $i \cdot t$ ossia cadenza infraelittica, $t \cdot i$ ossia semicadenza infraelittica;

2) gruppi ultraelittici: $u \cdot t$ ossia cadenza ultraelittica, $t \cdot u$ ossia semicadenza ultraelittica;

3) gruppi periferici: $s \cdot i$, $u \cdot i$; $i \cdot s$, $i \cdot u$; $d \cdot u$, $u \cdot d$. Esempî:

Esempio 462.



Ogni gruppo periferico comporta il passaggio da un grado originario al contiguo grado aggiuntivo di egual nome o viceversa e precisamente:

dal grado 4 al grado ♭4 nei gruppi $s \cdot i$, $u \cdot s$; dal ♭4 al 4 nei gruppi $i \cdot s$, $i \cdot u$;

dal grado 7 al grado ♯7 nel gruppo $d \cdot u$; dal ♯7 al 7 nel gruppo $u \cdot d$.

Capo II. — NESSI FRA TRIADI AGGIUNTIVE E ACCORDI DISSONANTI ORIGINARI.

§ **210.** — Colle istesse giustificazioni date per i fatti similari nell'ambito esteso maggiore, si può anche nel minore passare:

A, 1) dalla i ad ognuno degli Accordi dissonanti originarî, con che si avverano le seguenti successioni: $i \cdot c$, $i \cdot g$, $i \cdot a$, $i \cdot p$;

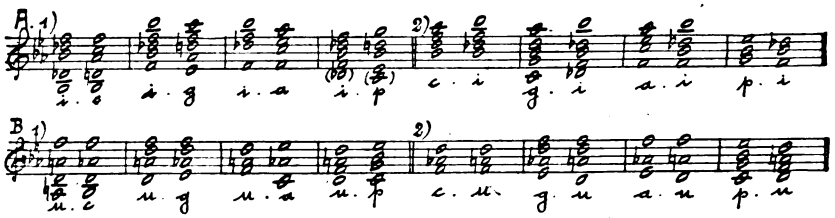
2) da ciascun Accordo dissonante originario alla i, ciò che origina le successioni seguenti: $c \cdot i$, $g \cdot i$, $a \cdot i$, $p \cdot i$;

B, 1) dalla u ad ognuno degli Accordi dissonanti originarî, con che si giustificano le successioni: $u \cdot c$, $u \cdot g$, $u \cdot a$, $u \cdot p$;

2) da ciascun Accordo dissonante originario alla u, ciò che dà occasione alle successioni seguenti: $c \cdot u$, $g \cdot u$, $a \cdot u$, $p \cdot u$.

Digitized by Google

Esempio 463.



§ **211.** — Giungendo dalla *i* alla *c*, in quest'ultimo Accordo prevarrà la *d*, appunto perchè preindicata dalla *i*. Similarmente, giungendo dalla *u* alla *c*, prende prevalenza in quest'ultimo Accordo la *s*, preindicata dalla *u* stessa.

Parte II. — FORME DISSONANTI.

Capo I. — I RITARDI.

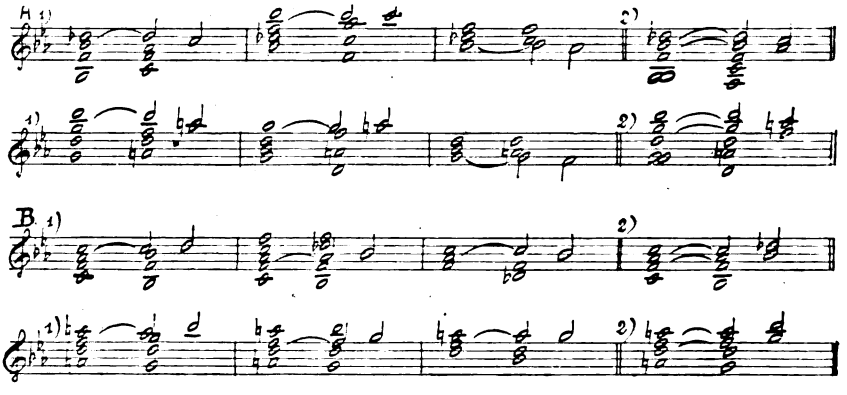
§ **212.** — Premesso che le considerazioni, colle quali accompagnammo il presentarsi nell'ambito originario minore di ritardi similari a quelli dell'ambito originario maggiore, sono da tener sempre presenti, si può dire che anche nell'ambito esteso minore si presentano casi di ritardo sostanzialmente similari a quelli possibili nell'ambito esteso maggiore, mentre invece tra questi e quelli la perfetta formale simmetria non ha praticamente luogo, vista la permanente preferenza della Triade positiva a presentarsi anche qui nel grave in confronto alla Triade negativa.

Ed ecco esempî pratici dei casi possibili:

A. Ritardi derivanti dai gruppi $i \cdot d$, $s \cdot u$: 1) semplici; 2) doppî:

B. Ritardi derivanti dai gruppi $d \cdot i$, $u \cdot s$: 1) semplici; 2) doppî:

Esempio 464.

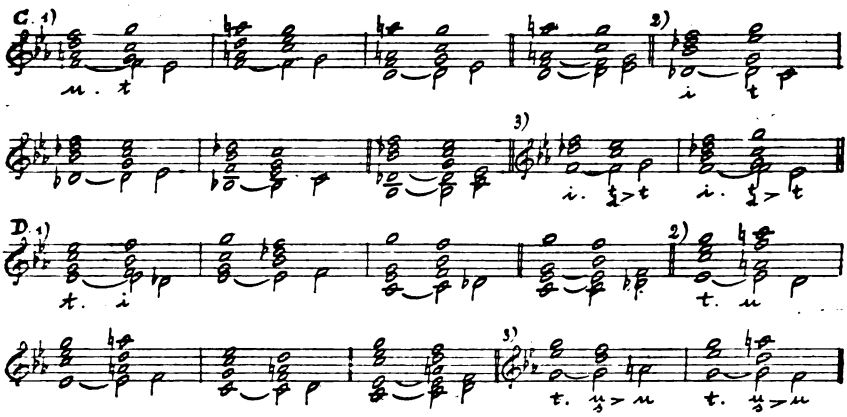


Digitized by Google

C. Ritardi derivanti 1) dal gruppo $u \cdot t$; 2) dal gruppo $i \cdot t$; 3) pseudo-ritardi:

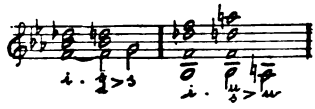
D. Ritardi derivanti 1) dal gruppo $t \cdot i$; 2) dal gruppo $t \cdot u$; 3) pseudo-ritardi:

Esempio 465.



E. Pseudo-ritardi prodotti dai gruppi periferici $i \cdot s$, $i \cdot u$:

Esempio 466.



Capo II. — GLI ACCORDI DISSONANTI ESTENSIVI.

§ 213. — Accordi dissonanti si formano nell'ambito minore esteso alla stessa guisa e con le istesse riserve riguardo al rispettivo uso pratico, che abbiamo riscontrato nel corrispondente ambito minore originario; avremo quindi:

I. dal lato autentico:

A. *La Infracadenzale*, sigla *n*, Accordo primario formato dalle Triadi *d*, *i* (di cui, nello Stato diretto, la *d* all'acuto), nelle due varietà n_7, n_9;

A¹. *La Infraglobale*, sigla $\_g$, Accordo secondario formato dalle Triadi *i*, *t*, *d* (di cui, in Stato diretto, la *i* nell'acuto, la *t* nel mezzo) colla varietà $\_g_{13}$;

A². *La Infraelittica*, sigla $\_e$, Accordo secondario formato dalle Triadi *i*, *t* (di cui, nello Stato diretto, la *i* nell'acuto), nelle varietà $\_e_7$, $\_e_9$;

Digitized by Google

II. dal lato plagale:

B. *La Ultracadenzale*, sigla *l*, Accordo primario formato dalle Triadi *u*, *s* (di cui, nello Stato diretto, la *u* nell'acuto), nelle due varietà l_7, l_9;

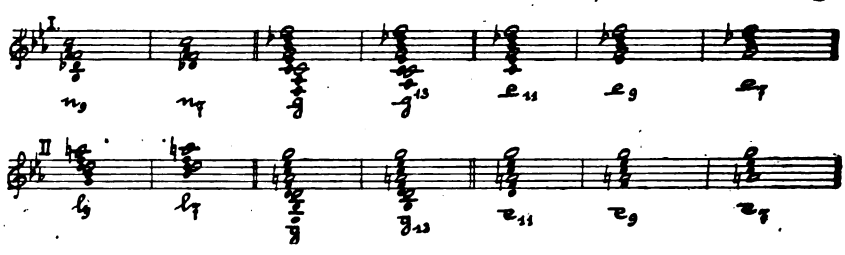
B¹. *La Ultraglobale*, sigla ^{-}g, Accordo secondario formato dalle Triadi *t*, *u*, *s* (di cui, in Stato diretto, la *t* nell'acuto, la *u* nel mezzo) colla varietà $^{-}g_{13}$;

B². *La Ultraelittica*, sigla ^{-}e, Accordo secondario formato dalle Triadi *u*, *t* (di cui, nello Stato diretto, la *t* nell'acuto), nelle varietà $^{-}e_7$, $^{-}e_9$.

In ciascun suddetto Accordo, per numerare i suoni ci si basa sullo Stato diretto (quale è qui sopra indicato) e si parte dal suono più acuto.

Ecco esempî pratici di tali Accordi:

Esempio 467.



§ **214.** — **A.** Tanto pei rivolti degli Accordi, quanto pei raddoppî di singoli suoni, vale per gli Accordi minori estesi tutto quanto si è affermato per gli originarî.

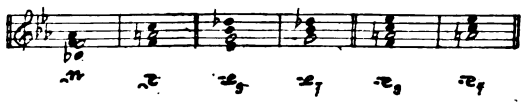
B. Lo stesso dicasi per le ommissioni di suoni in generale. Fra i brani derivanti, per ommissione di suoni, dagli Accordi estesi, meritano menzione:

1) l'Infra-tricordo, $_{\frown}n$, che residua dalla n_7 per ommissione della sua 1ª;

2) l'Ultra-tricordo, $^{\frown}e$, che residua dalla $^{-}e_7$ per ommissione della sua 1ª e 3ª;

3) e quattro Accordi parziali, residuanti dai totali $_{-}e$, ^{-}e per ommissione della 1ª e che segneremo colle sigle: $-_{-}e_9$, $-_{-}e_7$; $-^{-}e_9$, $-^{-}e_7$.

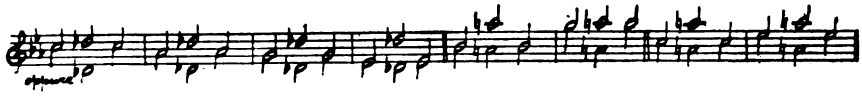
Esempio 468.



C. Passaggi da una ad altra formazione e varietà di uno stesso accordo esteso, sono possibili nel minore al pari che nel maggiore; nuovi collegamenti melodici ne possono risultare ed eccone esempî:

Digitized by Google

Esempio 469.



§ 215. — I. Risoluzioni degli Accordi estensivi del lato autentico:

A. Risoluzioni della Infracadenzale:

α) cadenzale esterna; β) cadenzali interne; γ) periferiche esterne;

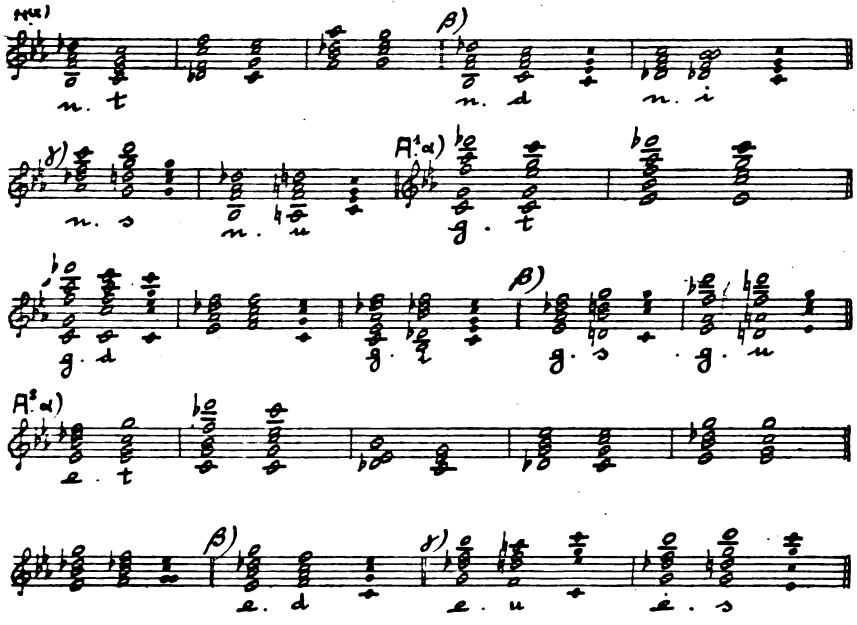
A¹. Risoluzioni della Infraglobale:

α) cadenzali interne; β) miste esterne.

A². Risoluzioni della Infraelittica:

α) cadenzali interne; β) cadenzale esterna.

Esempio 470.



II. Risoluzioni degli Accordi estensivi del lato plagale:

B. Risoluzioni della Ultracadenzale:

α) cadenzale esterna; β) cadenzali interne.

B¹. Risoluzioni della Ultraglobale:

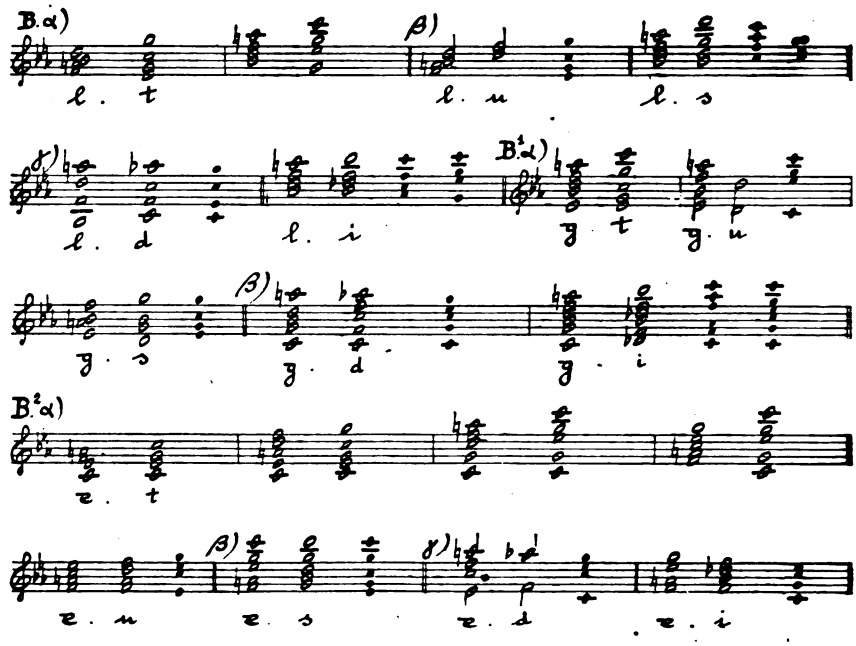
α) cadenzali interne; β) miste esterne.

B². Risoluzioni della Ultraelittica:

α) cadenzali interne; β) cadenzale esterna.

Digitized by Google

Esempio 471.



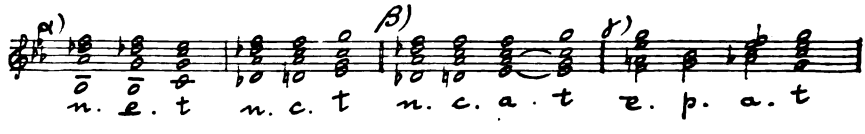
§ **216.** — **A.** *Flessioni successive* possono avverarsi anche per la risoluzione dell'Accordo minore estensivo; ed ecco esempî dei tre tipi di tali flessioni:

α) si giunge alla Triade risolutiva traverso un solo altro Accordo;

β) si giunge alla Triade risolutiva traverso altri due o più Accordi;

γ) ci si avvia prima ad una e poi ad un'altra Triade risolutiva:

Esempio 472.



B. Per le *successioni di Accordi* valga anche qui quanto si è detto trattando degli Accordi minori originarî.

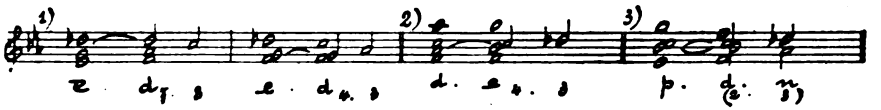
§ **217.** — **Gli Accordi estensivi e i Ritardi.** — Ecco esempî di uso di Accordi minori estensivi nei tre momenti del processo di Ritardo:

Digitized by Google

A. Per gli Accordi estensivi del lato autentico:

1) nella preparazione del Ritardo; 2) nella percussione; 3) nella risoluzione:

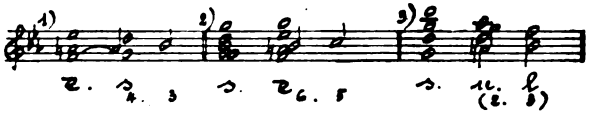
Esempio 473.



B. Per gli Accordi estensivi del lato plagale:

1) nella preparazione del Ritardo; 2) nella percussione; 3) nella risoluzione:

Esempio 474.



Ancora una volta si osservi, a proposito di tali esempî, la tendenza a porre, anche nell'ambito minore, come nel maggiore, la linea melodica del Ritardo nell'acuto rispetto alla Triade positiva.

Parte III. — FORME IMITATIVE.

Capo I. — FORME IMITATIVE PERFETTE: ZONE CADENZALI.

§ 218. — Alla stessa guisa e colle istesse giustificazioni che nell'ambito esteso maggiore, anche nell'ambito esteso minore prendono vita forme imitative perfette, tanto attorno al grado 5 considerato come Finale melodica in una Gamma imitativa costituita dai gradi tipici 5, 6, 7, 1; 2, 3, ♭4, 5, quanto attorno al grado 4 considerato come Finale melodica in una Gamma imitativa costituita dai gradi tipici 4, 5, 6, ♯7; 1, 2, 3, 4, estensibile dal lato autentico coll'assieme dei gradi 5, 6, ♮7, 1.

§ 219. — Da tali Gamme imitative si sviluppano:

1) una Zona cadenzale del grado 5, colle seguenti forme:

Suoni fissi: $\frac{5}{t,\ d,\ s}$; Tetracordi: $\frac{5}{5,\ 6,\ 7,\ 1}$, $\frac{5}{2,\ 3,\ \flat 4,\ 5}$;

Triadi: $\frac{5}{t,\ d,\ s}$;

Digitized by Google

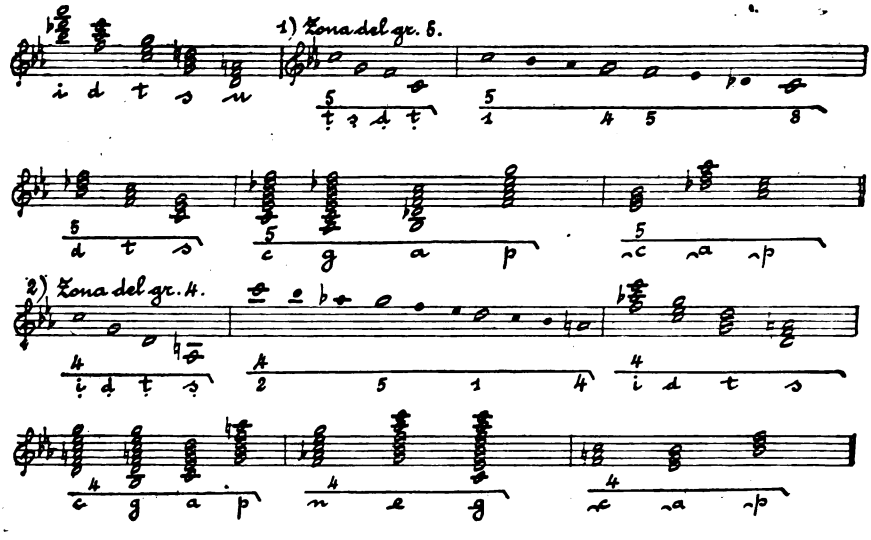
Accordi: $\frac{5}{c,\ g,\ a,\ p}$; Quasi-tricordi giusti: $\frac{5}{\frown c,\ \frown a,\ \frown p}$;

2) una Zona cadenzale del grado 4, colle seguenti forme:

Suoni fissi: $\frac{4}{t,\ d,\ s,\ i}$; Tetracordi: $\frac{4}{4,\ 5,\ 6,\ \sharp 7}$, $\frac{4}{1,\ 2,\ 3.\ 4}$, $\frac{4}{2,\ 3,\ \flat 4,\ 5}$; Triadi: $\frac{4}{t,\ d,\ s,\ i}$;

Accordi: $\frac{4}{c,\ g,\ a,\ p}$, $\frac{4}{n,\ e,\ g}$; Quasi-tricordi giusti: $\frac{4}{\frown c,\ \frown a,\ \frown p}$.

Esempio 475.



Capo II. — FORME IMITATIVE IMPERFETTE DENTRO ALLE ZONE CADENZALI.

§ **220.** — Ciascuna delle suddette Zone cadenzali può crearsi proprie forme imitative imperfette, però soltanto dentro quegli stessi limiti che abbiamo constatato esser posti al costituirsi di forme imitative imperfette nell'ambito tipico originario. Si avranno così:

1) nella Zona cadenzale del grado 5:

Pseudo-triadi, Settime imitative, None imitative sui gradi 6, 2 della zona del grado 5, colle sigle: $\frac{5}{{}_{1}6,\ 6_{7},\ 6_{9}}$, $\frac{5}{{}_{1}2,\ 2_{7},\ 2_{9}}$; rispet-

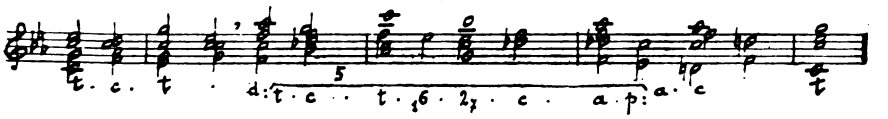
Digitized by Google

tivi gruppi: $\frac{5}{{}_16 \cdot {}_12,\ 6_7 \cdot {}_12,\ 6_9 \cdot {}_12}$ nei quali ${}_12$ può essere sostituito da 2_7 oppure 2_9, $\frac{5}{{}_12 \cdot d.\ 2_7 \cdot d,\ 2_9 \cdot d}$ nei quali d può essere sostituita da d_7 oppure d_9;

2) nella Zona cadenzale del grado 4:

Forme similari alle precedenti; sigle: $\frac{4}{{}_16,\ 6_7,\ 6_9}$, $\frac{4}{{}_12,\ 2_7,\ 2_9}$ e rispettivi gruppi.

Esempio 476.



§ **221.** — Il passaggio da Tonalità tipica a Zona cadenzale e viceversa per metátesi da funzione tipica a funzione imitativa o viceversa di un Accordo, Triade o suono fisso proprio ad entrambe, avviene qui nella stessa guisa che nell'ambito maggiore.

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRO TERZO

LA TONALITÀ NELLE SUE FORME BIMODALI A BASE DIATONICA O FORME PRODIATONICHE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Titolo unico.

LE FORME PRODIATONICHE

§ **222.** — **A.** Ove ai quattro Tetracordi essenziali, tutti di una stessa modalità, costituenti un ambito tonale diatonico (esteso), sentiti come fondamentali, vengano ad aggiungersi, in via ausiliaria, i quattro Tetracordi di modalità inversa a quella, aventi per iniziali le iniziali stesse dei suddetti primitivi Tetracordi fondamentali, e costituenti ambito diatonico di modalità inversa, ha vita un *Sistema bimodale.*

Poichè ciascuno dei due ambiti che lo costituiscono è in sè diatonico, tale sistema verrà denominato *Sistema bimodale a base diatonica* o *prodiatonico;* esso origina forme armoniche bimodali e la Tonalità in cui il medesimo si concreta riceve la qualifica generica di *Tonalità bimodale a base diatonica* o più semplicemente *Tonalità prodiatonica.*

B. La Tonalità bimodale a base diatonica con Tetracordi fondamentali tutti ascendenti e Tetracordi ausiliarî tutti discendenti sarà da noi detta *Tonalità promaggiore.*

La Tonalità bimodale a base diatonica con Tetracordi fondamentali tutti discendenti e Tetracordi ausiliarî tutti ascendenti sarà da noi detta *Tonalità prominore.*

Digitized by Google

Sezione unica.

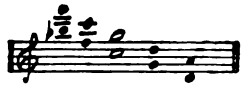
LA TONALITÀ PROMAGGIORE E LA PROMINORE

Parte I. — LE FORME CONSONANTI.

Capo I. — IL COSTITUIRSI DEI TETRACORDI AUSILIARI E DELLE TRIADI AUSILIARIE.

§ **223. — Tetracordi essenziali.** — Facciamoci ad osservare uno schema tonale espresso dalle sole quinte tonali, privo quindi degli elementi che possono stabilirne e imporre la modalità; un tale schema presenta, per l'ambito esteso, un aspetto del seguente tipo:

Esempio 477.



in esso la amplificazione della Tonica è rappresentata evidentemente dalla quinta tonale centrale, nel nostro esempio do-sol; lo schema non ci dice però se Tonica sia il sol oppure il do; noi possiamo infatti: 1) considerare come suoni amplificatori quelli della serie inferiore, come suoni fissi quelli della serie superiore fa, do, sol, re, la, congiungere questi ultimi mediante tetracordi discendenti ed avere quindi il sol come Tonica in un ambito esteso discendente, con che le iniziali tetracordali corrisponderanno ai suoni fa (*i*), do (*d*), sol (*t*), re (*s*); oppure possiamo: 2) considerare come suoni amplificatori quelli della serie superiore, come suoni fissi quelli della serie inferiore si♭, fa, do, sol, re, congiungere questi ultimi mediante tetracordi ascendenti ed avere quindi come Tonica il do in un ambito esteso ascendente, con che le iniziali tetracordali corrisponderanno ai suoni re (*I*), sol (*D*), do (*T*), fa (*S*).

Questa doppia possibilità di completamento modale di uno stesso schema di quinte, questa sua doppia appartenenza, viene sfruttata

Digitized by Google

per allargare il campo della Tonalità senza intaccarne la fondamentale ossatura costituita appunto dall'assieme delle Quinte tonali; e precisamente:

α) accettati come fondamentali i tetracordi ascendenti colleganti i limiti inferiori delle quinte dello schema e quindi accettata la Tonalità come maggiore, si potranno accettare come ausiliarî i tetracordi discendenti colleganti i limiti superiori delle stesse quinte (cioè i limiti amplificatori); oppure:

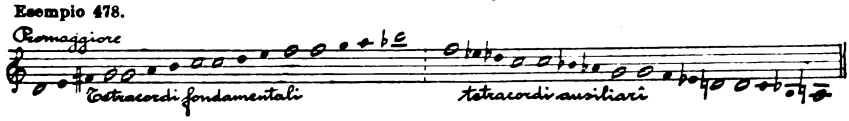
β) accettati come fondamentali i tetracordi discendenti colleganti i limiti superiori delle quinte dello schema e quindi accettata la Tonalità come minore, si potranno accettare come ausiliarî i tetracordi ascendenti colleganti i limiti inferiori delle stesse quinte.

Si noti però che, siccome una Tonalità non può avere che una sola ed unica Tonica, accettata nello schema di quinte tonali la Tonica, ad esempio, ascendente designata dai tetracordi fondamentali ascendenti (nel nostro esempio il Do), i tetracordi ausiliarî discendenti, appunto perchè sentiti come ausiliarî, non riusciranno a dare al sol, suono superiore nella quinta tonale centrale dello schema, il valore di Tonica discendente; da essi infatti il senso di ausiliarietà si riverbera su tutte le forme che da essi originano; quel sol riceverà soltanto in linea secondaria, si potrebbe dire superficiale, il senso di méta, senso che lascierà sempre ancora tutto il valore e l'efficacia a quello di iniziale, che appunto è il senso fondamentale insito nello stesso sol.

§ **224.** — **A**. L'assieme dei quattro tetracordi essenziali ascendenti, sentiti come fondamentali e costitutivi di una Tonalità estesa ascendente, aventi come iniziali i gradi *II, V, I, IV*, e dei quattro tetracordi discendenti, aventi in ordine inverso gli stessi gradi *IV, I, V, II* come iniziali, sentiti come ausiliarî, appunto in quanto esso presta alla fondamentale Tonalità ascendente un materiale discendente che non ne oblitera la natura ma si presenta soltanto come quasi un sostitutivo, prende la qualifica di Tonalità promaggiore.

Il suo schema tetracordale (presa come esempio la Tonica ascendente Do) è il seguente:

Esempio 478.



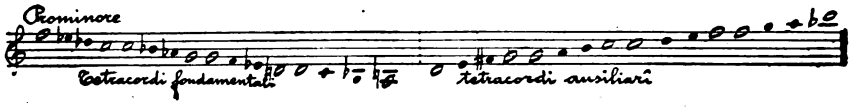
B. Similarmente, l'assieme dei quattro tetracordi essenziali discendenti, sentiti come fondamentali e costitutivi di una Tonalità estesa minore, aventi come iniziali i gradi 2, 5, 1, 4, e dei quattro

Digitized by Google

tetracordi discendenti, aventi in ordine inverso gli stessi gradi 4, 1, 5, 2 come iniziali, sentiti come ausiliarî, prende per le stesse ragioni la qualifica di Tonalità prominore.

Il suo schema tetracordale (presa come esempio la Tonica discendente sol) è il seguente:

Esempio 479.



C. Si noti come i tetracordi ausiliarî, che con riferimento al nudo schema di quinte tonali ci si presentarono dapprima soltanto come procedenti a distanza di quinta dai tetracordi fondamentali, in realtà, data la identità funzionale fra ottave, possono (come risulta da questi ultimi schemi) partire pure da iniziali identiche anche per altezza a quelle di tetracordi fondamentali.

§ **225.** — **A.** In quanto corrono da suono fisso a suono fisso, anche i tetracordi ausiliarî, qui sopra descritti, si possono dire essenziali.

B. Per semplicità i suoni o gradi che integrano i tetracordi ausiliarî verranno da noi indicati con quella istessa numerica che loro spetterebbe se i medesimi tetracordi fossero considerati come fondamentali; e i tetracordi ausiliarî saranno di conseguenza così designati:

a) nel Promaggiore: tetracordo ausiliario dal grado 2, dal grado 5, dal grado 1, dal grado 4;

b) nel Prominore: tetracordo ausiliario dal grado II, dal grado V, dal grado I, dal grado IV;

il numero romano indicando sempre tetracordo essenziale ascendente, il numero arabo tetracordo essenziale discendente.

Di tale numerica vedansi esempî nei prossimi schemi.

§ **226.** — **A.** Il tetracordo ausiliario che ha per iniziale il grado 4 nel Promaggiore, il grado IV nel Prominore non arricchisce di alcun nuovo suono l'ambito tonale; inoltre esso è omofono ad un tetracordo incidentale dell'ambito fondamentale.

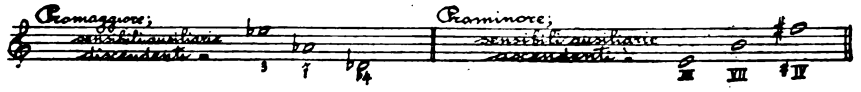
B. Gli altri tre tetracordi ausiliarî recano dentro al campo tonale tre nuovi suoni e precisamente essi arricchiscono:

1) il Promaggiore di tre sensibili discendenti, costituite dai gradi ausiliarî 3, 7, ♭4;

2) il Prominore di tre sensibili ascendenti, costituite dai gradi ausiliarî III, VII, ♯IV.

Digitized by Google

Esempio 480.



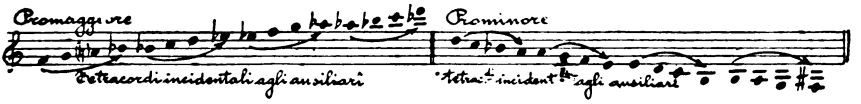
In realtà l'importanza massima dei tetracordi ausiliarî risiede appunto nelle nuove sensibili che essi offrono a porre in maggiore evidenza suoni fissi; in quanto essi riescono a ciò col loro moto attivo, i tetracordi ausiliarî sono appunto usati precipuamente nel loro senso attivo.

§ **227**. — **Tetracordi incidentali.** — Il materiale dei tetracordi essenziali ausiliarî dà luogo al formarsi di nuovi tetracordi incidentali che diremo appunto *incidentali degli ausiliarî* e precisamente:

1) nel Promaggiore essi risulteranno di materiale discendente e di forma ascendente, così costituiti: gradi 2-1-♯7-6, 6-5-4-3, 3-2-1-7, 7-6-5-♭4;

2) nel Prominore essi risulteranno di materiale ascendente e di forma discendente, così costituiti: gradi II-I-♭VII-VI, VI-V-IV-III, III-II-I-VII, VII-VI-V-♯IV.

Esempio 481.



Si noti l'omofonia:

1) fra il tetracordo essenziale del grado IV, e il tetracordo incidentale costituito dai gradi 2-1-♯7-6;

2) fra il tetracordo essenziale dal grado 4 e il tetracordo incidentale costituito dai gradi II-I-♭VII-VI.

§ **228**. — **Triadi.** — Nel Promaggiore mentre il materiale ascendente dei Tetracordi essenziali fondamentali completa le rispettive Quinte tonali (ascendenti) nelle Triadi fondamentali (ascendenti) assumenti le funzioni armonico-tonali rispettivamente di *I, D, T, S, U*, il materiale discendente dei tetracordi ausiliarî essenziali, non soltanto ha mezzo di amplificare e praticamente amplifica i suoi rispettivi limiti tetracordali con quinte discendenti (in realtà omofone alle suindicate Quinte tonali ascendenti), ma ben anche ha mezzo di completare e praticamente completa tali sue discendenti quinte amplificative in Triadi discendenti, arricchendo così anche di forme triadiche il materiale ausiliario.

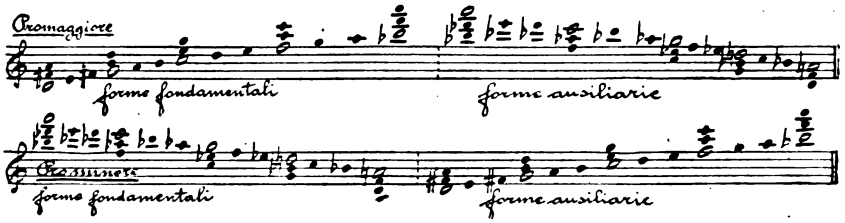
Nel Prominore, per contro, mentre il materiale discendente dei Tetracordi essenziali fondamentali completa le rispettive Quinte

Digitized by Google

tonali (discendenti) nelle Triadi fondamentali (discendenti), assumenti le funzioni armonico-tonali rispettivamente di *i, d, t, s, u*, il materiale ascendente dei tetracordi ausiliarî essenziali, non soltanto ha mezzo di amplificare e praticamente amplifica i suoi rispettivi limiti tetracordali con quinte ascendenti (in realtà omofone alle qui predette Quinte tonali discendenti), ma ben anche ha mezzo di completare e praticamente completa tali sue ascendenti quinte amplificative in Triadi ascendenti, così arricchendo il materiale ausiliario anche di forme triadiche.

Così, tanto nel Promaggiore quanto nel Prominore, poichè le quinte amplificative ausiliarie sono omofone alle Quinte tonali fondamentali, ad ogni Triade fondamentale corrisponderà una triade ausiliaria avente identici limiti ma modalità inversa, come apparisce nel seguente schema:

Esempio 482.



Di due Triadi aventi, per tal guisa, limiti omofoni ma modalità inversa diremo semplicemente che l'una è l'*inversa* dell'altra.

Si noti l'omofonia che intercorre:

1) nel Promaggiore fra la Triade ausiliaria amplificatrice del grado ♯7 (gradi ♯7 - 2 - 4) ed il Tricordo ᵕC (gradi II - IV - VI);

2) nel Prominore fra la Triade ausiliaria amplificatrice del grado ♭VII (gradi ♭VII - II - IV) ed il Tricordo ᵔc (gradi 2 - 4 - 6), come si può riscontrare nel suesposto schema.

Capo II. — IL TEORICO COSTITUIRSI DI UN'UNITÀ SUPERIORE "SISTEMA BIMODALE" RIASSUMENTE IN SÈ PROMAGGIORE E OMOFONO PROMINORE.

§ **229.** — Dal suesposto risulta come due Tonalità prodiatoniche, l'una Promaggiore, l'altra Prominore, costruite su Quinte tonali omofone, abbiamo tutto il materiale tetracordale e triadico equisonante: soltanto che, dal punto di vista funzionale, le forme

Digitized by Google

le quali nell'una Tonalità sono fondamentali, sono per contro ausiliarie nell'altra e reciprocamente.

Così una stessa Quinta tonale amplifica la Tonica in entrambe le Tonalità: soltanto che, dei limiti di tale Quinta, nel Promaggiore è Tonica l'inferiore, nel Prominore il superiore; un semplice spostamento dall'una all'altra di queste due interpretazioni di tale Quinta amplificatrice sposta il campo tonale dal Promaggiore a quel Prominore che gli è omofono o viceversa dal Prominore all'omofono Promaggiore.

Data questa estrema facilità di passaggio dall'una all'altra delle due Tonalità contemplate e dato che il materiale tetracordale e triadico dell'una è omofono a quello dell'altra, è ovvio come le due Tonalità stesse possano considerarsi comprese entrambe dentro ad un'unità d'ordine superiore.

Ed infatti, dentro ad un periodo musicale costruito con forme bimodali, sino a quando non sia definitivamente stabilito quale dei due ambiti reciprocamente inversi sia inteso come fondamentale e quindi quale tipo di Tonalità bimodale effettivamente regni, se cioè un Promaggiore o un Prominore, le forme bimodali stesse si presenteranno colla doppia possibilità di esser considerate come appartenenti indifferentemente all'uno o all'altro tipo tonale e, univocamente, potranno quindi essere attribuite appunto soltanto ad una unità di ordine superiore, che diremo *Sistema bimodale a base diatonica* ovvero, per ora, semplicemente *Sistema bimodale*, comprendente i due inversi ambiti modali, dotato quindi della facoltà di concretare indifferentemente l'uno o l'altro tipo tonale bimodale.

Di tale Sistema bimodale preciseremo la personalità indicando i due suoni limiti della bifronte Quinta tonale di Tonica, comune alle due Tonalità con esso Sistema concretabili; ad esempio: Sistema Do - sol è quello dei suesposti schemi.

§ **230.** — Nel Sistema bimodale ciascuna Triade, sia essa ascendente oppure discendente, potrà essere a volta a volta considerata come ausiliaria oppure come fondamentale. Data questa libertà di scelta, potremo indicare le Triadi ascendenti (siano esse poi per esser sentite come fondamentali o come ausiliarie) sempre come rispettivamente *I*, *D*, *T*, *S*, *U*, e le Triadi discendenti (siano esse poi per esser sentite come ausiliarie o come fondamentali) sempre come rispettivamente *i*, *d*, *t*, *s*, *u*.

Con ciò però non si viene affatto a significare che nel Sistema bimodale qui descritto vigano o possano vigere ad un tempo due Toniche, due Tonalità simultaneamente; ma soltanto che in esso Sistema l'attribuzione della funzione di Triade tonica è incerta ed

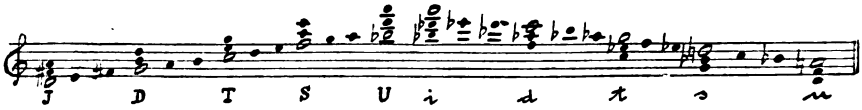
Digitized by Google

oscillante, per così dire facoltativa, ed ove essa cada sulla *T*, di conseguenza alla Triade sua inversa, benchè indicata colla sigla *t*, non rimane che una funzione ristretta (e che or ora meglio preciseremo nei suoi effetti) di iniziale armonica o di méta armonica discendente; e reciprocamente, ove quella attribuzione della funzione di Triade tonica cada sulla *t*, non rimane alla Triade sua inversa, benchè indicata colla sigla *T*, che una funzione di iniziale o méta armonica ascendente.

È infatti ovvio che le Triadi ausiliarie, in quanto tali, non possono costituire una propria Tonalità; come più completamente vedremo in seguito, esse possono tutto al più coordinare le loro rispettive funzioni primordiali di timbri amplificanti limiti tetracordali e quindi di iniziali e méte armoniche, dando vita a due Zone cadenzali del tipo già descritto, nel Promaggiore attorno agli ausiliari gradi 5, 4 considerati come Quasi-toniche discendenti, nel Prominore attorno agli ausiliari gradi V, IV considerati come Quasi-toniche ascendenti; e ad una Zona cadenzale di tipo più ampio (cioè comprendente tutti e quattro i tetracordi ausiliari), nel Promaggiore attorno all'ausiliario grado 1 in qualità di Quasi-tonica discendente, nel Prominore attorno all'ausiliario grado I in qualità di Quasi-tonica ascendente.

Il materiale tetracordale e triadico del Sistema bimodale risulta in complesso, con un esempio pratico basato sulla Quinta tonale tonica Do-sol, il seguente:

Esempio 483.



§ **231.** — Una volta stabilita in via definitiva la Tonica e quindi il tipo di Tonalità bimodale, se cioè Promaggiore o Prominore, allora la Tonalità stessa viene identificata come segue:

1) il Promaggiore indicando il suono fungente da Tonica e si dirà, pel nostro esempio, *Tonalità di Do promaggiore;*

2) il Prominore pure indicando il suono fungente da vera Tonica e si dirà quindi, pel nostro esempio, *Tonalità di Sol prominore*, che verrà quindi a corrispondere alla Tonalità usualmente indicata (con riferimento a quella che in realtà è soltanto pseudo-tonica) *do minore*, nome che talvolta sarà anche da noi eccezionalmente adoperato.

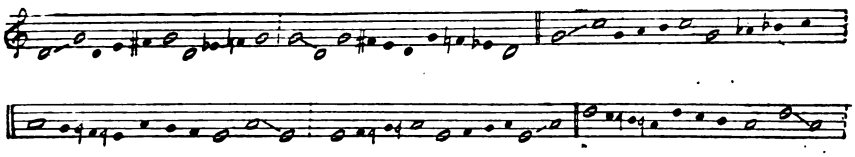
Digitized by Google

Capo III. — RELAZIONI TETRACORDALI ENTRO AL SISTEMA BIMODALE.

§ **232.** — Al fatto che quattro dei suoni fissi sono interpretabili a scelta come gradi II, V, I, IV oppure rispettivamente come gradi 4, 1, 5, 2, sono concomitanti i fatti seguenti:

A. dentro a ciascun salto tetracordale delimitato da due di quei suoni fissi, appunto data la libertà della loro interpretazione modale, può esser fatto correre a scelta un tetracordo ascendente oppure un tetracordo discendente, quindi anche essere attuato a scelta un moto attivo oppure un moto passivo; esempî:

Esempio 484.

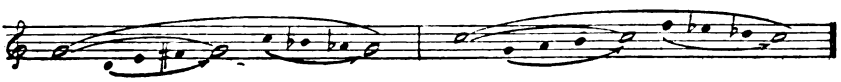


B. ciascuno di quei gradi può essere iniziale tanto di un tetracordo ascendente quanto di un tetracordo discendente; esempî:

Esempio 485.

C. ciascuno dei gradi V oppure 1, I oppure 5, cioè dei gradi costitutivi della Quinta tonale tonica, può essere méta tanto di un tetracordo ascendente che di uno discendente; esempî:

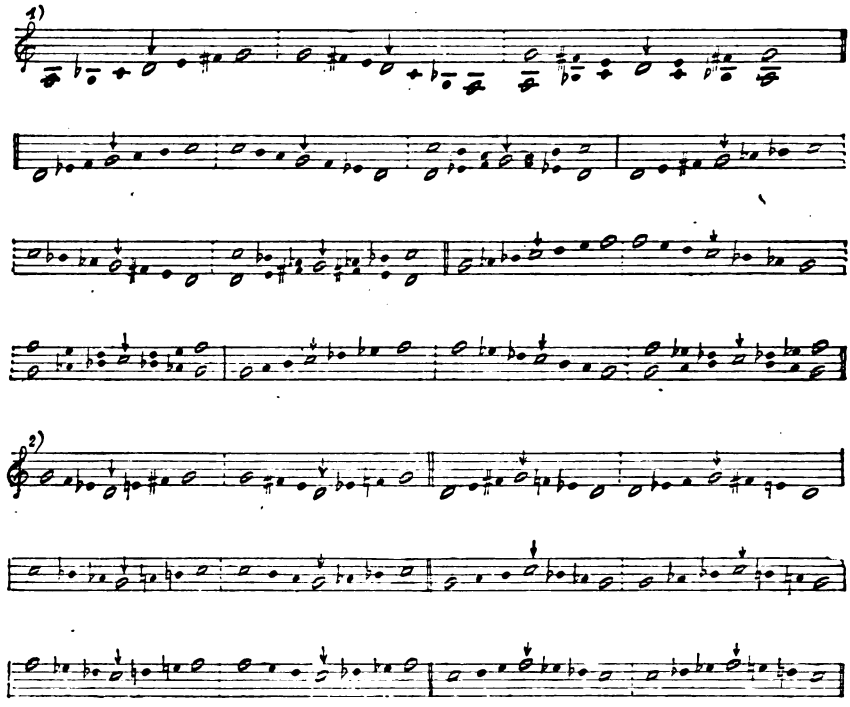
Esempio 486.



D. per crasi di funzioni, uno stesso di quei suoni fissi può essere ad un tempo limite ascendente e limite discendente e ciò sia nel caso che il tetracordo dell'una modalità lo preceda e quello dell'altra lo segua, sia nel caso che i due tetracordi eteromodali partano da lui o arrivino a lui simultaneamente; esempî:

Digitized by Google

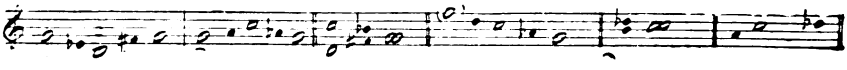
Esempio 487.



Il primo caso potrà designarsi come « *inversione di limite tetracordale* ».

§ **233.** — In qualsiasi dei casi esposti nel precedente paragrafo alla lettera D, il tetracordo (e sia esso ascendente o discendente) può anche essere rappresentato soltanto da quel suo limite che subisce l'inversione o la crasi e da un suono interno (sensibile o indicatrice); esempî:

Esempio 488.

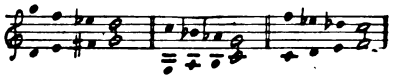


§ **234.** — La possibilità di servire (grazie a crasi di funzioni) quale punto (bimodale) di collegamento fra due successivi o due simultanei tetracordi eteromodali è riconoscibile anche in ciascuna delle Quinte tonali costituite con due dei quattro suindicati suoni fissi; l'un suono della Quinta tonale interpretata come ascendente

Digitized by Google

sarà limite del tetracordo ascendente, l'altro suono della stessa Quinta tonale ma interpretata come discendente sarà limite del tetracordo discendente; i casi possibili sono i seguenti:

Esempio 489.



Anche in tali casi il tetracordo può presentarsi mancante del limite non facente parte della collegante Quinta tonale e di un suono intermedio; esempî:

Esempio 490.

§ **235.** — **A.** Il punto di collegamento fra due tetracordi o frammenti di tetracordi eteromodali (e sia esso suono fisso oppure Quinta tonale) può essere sottinteso.

Ne consegue che da ciascun suono di tetracordo ascendente si può passare a ciascun suono di tetracordo discendente e reciprocamente.

B. Tali passaggi danno luogo a nuovi intervalli melodici e precisamente fra i suoni non comuni ai due ambiti modali, vale a dire fra le tre sensibili ascendenti ♯IV, VII, III e le tre sensibili discendenti ♭4, 7, 3. Tali intervalli sono:

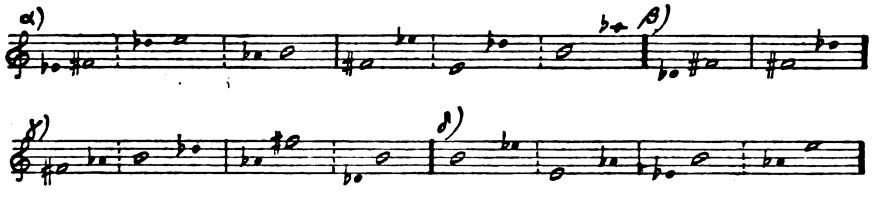
α) le tre seconde eccedenti 3·♯IV, ♭4·III, 7·VII, in rivolto settime diminuite ♯IV·3, III·♭4, VII·7;

β) la terza eccedente ♭4·♯IV, in rivolto sesta diminuita ♯IV·♭4;

γ) le due terze diminuite ♯IV·7, VII·♭4, in rivolto seste eccedenti 7·♯IV, ♭4·VII;

δ) le due quarte diminuite VII·3, III·7, in rivolto quinte eccedenti 3·VII, 7·III; esempî:

Esempio 491.



C. Quanto sopra esposto giustifica la possibilità di costituire scale comprendenti suoni delle due modalità; fra le quali scale sono specialmente notevoli:

Digitized by Google

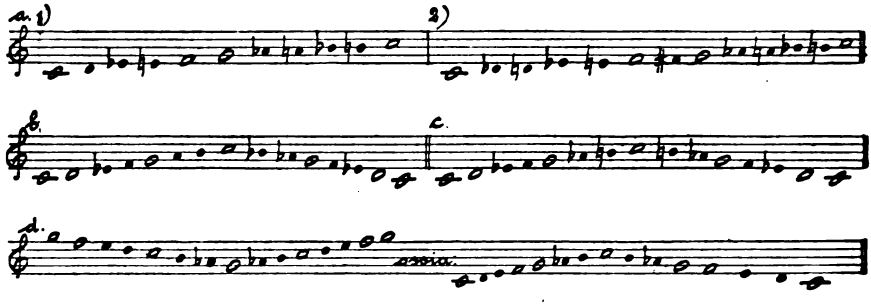
a) la scala semitonata (1. con soli elementi originarî — 2. con elementi estesi);

b) la cosidetta scala minore melodica;

c) la cosidetta scala minore armonica;

d) il contrapposto promaggiore di quest'ultima; esempî:

Esempio 492.



Capo IV. — SUCCESSIONI DI TRIADI ENTRO AL SISTEMA BIMODALE.

I. — *Gruppi unimodali.*

§ **236.** — **A.** Il complesso delle Triadi ascendenti può dar luogo a tutte le successioni triadiche che abbiamo veduto avverarsi nell'ambito tonale maggiore esteso.

Il complesso delle Triadi discendenti può dar luogo a tutte le successioni triadiche che abbiamo veduto avverarsi nell'ambito tonale minore esteso.

In ciascuna delle due Modalità, tali successioni si riassumono come segue:

1) cadenze autentiche, plagali, elittiche; — 2) gruppi infra ed ultracadenzali; — 3) gruppi periferici.

B. Si tenga presente che di tali successioni, quelle costituite da Triadi ascendenti, fondamentali nel Promaggiore, divengono ausiliarie nel Prominore, talchè la *T* vi prende valore soltanto di Quasi-tonica; e reciprocamente, quelle costituite da Triadi discendenti, fondamentali nel Prominore, divengono ausiliarie nel Promaggiore, talchè vi prende valore soltanto di Quasi-tonica la *t*.

Vediamo ora come si possa passare dalle Triadi dell'un campo modale a quelle dell'altro, dentro al Sistema bimodale, coll'avverarsi di un genere di gruppo costituito da una Triade discendente e una ascendente o viceversa, genere che potrà qualificarsi « *gruppo bimodale* ».

Digitized by Google

II. — *Gruppi bimodali.*

§ **237.** — **A.** Il collegamento, il nesso fra le due Triadi di un gruppo bimodale è sempre dato da uno dei seguenti fatti o dalla concomitanza di più d'uno di essi:

1) omofonia diretta fra uno o più elementi espressi della prima Triade ed uno o più elementi espressi della seconda Triade;

2) omofonia indiretta fra elementi sottintesi fatti presentire dalla prima Triade ed elementi espressi della seconda Triade;

3) omofonia sottintesa fra elementi sottintesi fatti presentire dalla prima Triade ed elementi sottintesi riferentisi alla seconda Triade.

B. Nel caso 2 avviene sempre e nel caso 3 può sempre sottintendersi una crasi fra l'elemento fatto presentire dalla prima Triade e l'omofono elemento costitutivo della seconda Triade o riferentesi ad essa; talchè con ciò un unico suono rappresenta entrambi quegli elementi, assumendo in sè due funzioni, una rispettiva alla prima Triade e alla modalità di partenza, l'altra rispettiva alla seconda Triade e alla inversa modalità di arrivo.

Vediamo ora in pratica i tre suindicati generi di nesso, esaminando i varî tipi di gruppi bimodali.

α) *Nesso per omofonia diretta.*

§ **238.** — **Gruppi bimodali per quinta inversa.** — **A**[1]. Da quanto abbiamo veduto nel precedente Capo II, risulta che nel Sistema bimodale le Quinte tonali ascendenti sono omofone di quelle discendenti; ne consegue che gli stessi due suoni possono, ad esempio, rappresentare in un primo tempo una Quinta tonale ascendente ed in un secondo tempo, distinto dal primo, l'omofona ed inversa Quinta tonale discendente oppure in un primo tempo una Quinta tonale discendente e in un secondo tempo la omofona ed inversa Quinta tonale ascendente.

Ora, una qualunque successione di tal genere è praticamente effettuabile, perchè il passare dall'uno all'altro dei due fatti successivi, dall'una all'altra di tali due opposte espressioni modali (rappresentate dalle due successive Quinte), trova una immediata giustificazione nell'omofonia dei suoni ai quali vengono attribuite successive differenti funzioni; anzi, poichè al suono 1ª del primo amalgama segue identico suono, 5ª del secondo amalgama (prima omofonia) ed al tempo stesso al suono 5ª del primo amalgama segue identico suono, 1ª del secondo amalgama (seconda omofonia), il nesso fra i

Digitized by Google

due amalgami è doppio, ed è per omofonia diretta, in quanto che ciascuno dei suoni omofoni è parte integrante di uno degli amalgami in causa.

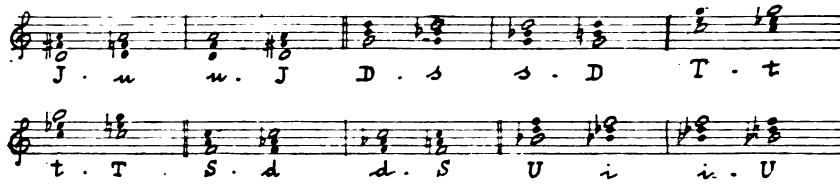
La successione di due Quinte tonali omofone e reciprocamente inverse sarà da noi denominata « *successione per quinta inversa* » oppure « *gruppo bimodale per quinta inversa* ».

A². Ciascuna delle due Quinte tonali costituenti uno di tali gruppi rappresenta una sua propria modalità, un suo proprio campo tetracordale di tale modalità, ed esso campo tetracordale le offre il materiale per completarsi in Triade: completamento che è sempre effettuabile, senza che con ciò la successione muti natura, tanto che potremo senz'altro indicare in ogni caso la successione stessa colle sigle triadiche.

B. I gruppi bimodali per quinta inversa che si possono avverare dentro un Sistema bimodale sono i dieci seguenti:

$I \cdot u$, $u \cdot I$; $D \cdot s$, $s \cdot D$; $T \cdot t$, $t \cdot T$; $S \cdot d$, $d \cdot S$; $U \cdot i$, $i \cdot U$; esempi:

Esempio 493.

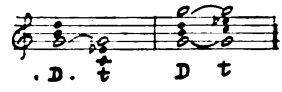


β) ***Nesso per omofonia in parte diretta, in parte indiretta.***

§ **239**. — **Gruppi bimodali di tipo autentico e di tipo pseudo-autentico.** — **A¹**. Nel precedente paragrafo abbiamo veduti gruppi bimodali, nei quali il nesso era dato da omofonie tutte dirette, cioè fra suoni integranti degli amalgami costituenti ciascun gruppo. I gruppi, che ora esamineremo, presentano invece un nesso basato in parte su omofonia diretta, in parte su omofonia indiretta.

Prendiamo ad es. la successione $D \cdot t$; in essa fra il Centro della 1ª Triade (suono D) ed il Centro della 2ª Triade (suono t) vi è omofonia diretta ed anzi un tipo speciale e singolarmente efficace di omofonia diretta, che denomineremo « *inversione di Centro triadico* », in quanto si concreta nel fatto che ad un suono rappresentante un Centro triadico di una data Modalità segue identico suono rappresentante un Centro triadico di Modalità inversa, per cui si ha l'impressione che, fermo restando il suono, la sua funzione si inverta.

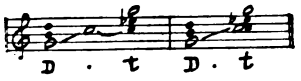
Esempio 494.



Digitized by Google

Nella stessa successione $D \cdot t$ si avvera inoltre un'omofonia indiretta, in quanto che la $\dot{D}$ come iniziale armonica fa pur presentire la rispettiva méta, cioè il suono $\dot{T}$ il quale, a sua volta, è omofono alla 5ª della t; questo speciale nesso fra le due Triadi D, t sarebbe appunto completamente espresso qualora fra di esse si inserisse come termine medio il suono $\dot{T}$; ma per non essere completamente espresso, esso non è per questo meno esistente e reale, in quanto che quel termine medio è presente nella sua funzione: noi sentiamo infatti il suono, che lo rappresenta, inserito e confuso *per crasi* nell'omofono suono che è 5ª della t, il quale ultimo suono assume così in sè due funzioni, cioè quella di méta ascendente ($\dot{T}$) rispetto alla precedente D e quella di 5ª triadica discendente rispetto alla t.

Esempio 495.



A². Si noti poi che la méta $\dot{T}$ (fatta presentire dalla prima Triade D) può anche considerarsi come 1ª di una sottintesa Quinta tonale ascendente, omofona alla Quinta tonale discendente espressa nella t, per cui fra il sottinteso termine medio e la seconda Triade del gruppo si può anche vedere, per tal guisa, una sottintesa successione per Quinta inversa.

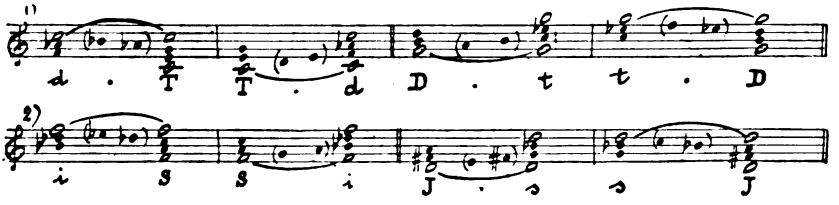
Esempio 496.

B. Il doppio nesso, per omofonia diretta (Inversione di Centro triadico) e per omofonia indiretta, si avvera, nella guisa suindicata, nei gruppi seguenti:

1) $d \cdot T$, $T \cdot d$; $D \cdot t$, $t \cdot D$ che diremo *di tipo autentico* perchè ciascun d'essi contiene una Triade tonica ed una Triade dominante;

2) $i \cdot S$, $S \cdot i$; $I \cdot s$, $s \cdot I$ che diremo *di tipo pseudo-autentico*, poichè essi, pur non contenendo una Dominante e una Tonica, bensì una Infradominante e una Semitonica, si comportano tetracordalmente al pari dei gruppi bimodali di tipo autentico. Esempî:

Esempio 497.

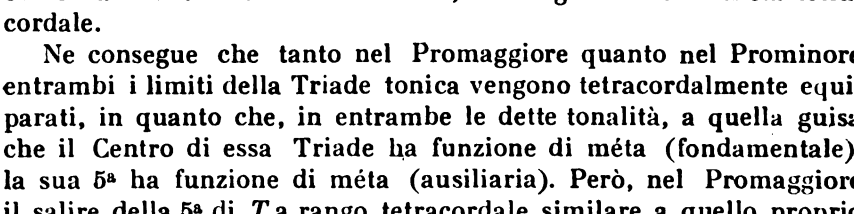


Digitized by Google

C. In tutti questi gruppi adunque è sottinteso (e può essere espresso) un moto tetracordale attivo fra il Centro della prima Triade e la 5ª della seconda Triade.

D. Tenendo conto anche dei gruppi unimodali $D \cdot T$, $d \cdot t$, oltre che dei gruppi bimodali $D \cdot t$, $d \cdot T$, praticamente la Quinta tonale tonica (e sia essa modalizzata in senso ascendente come T oppure lo sia in senso discendente come t) risulta avere a sua disposizione due Subordinate autentiche, cioè la D che tende verso il suono inferiore di essa Quinta tonale, la d che tende verso il suono superiore. Esempî:

Esempio 498.



Nel Promaggiore sarà fondamentale il gruppo $D \cdot T$ ed ausiliario il gruppo $d \cdot T$; per contro, nel Prominore sarà fondamentale il gruppo $d \cdot t$ ed ausiliario il gruppo $D \cdot t$. Ma questa differenziazione non toglierà che nell'una come nell'altra Tonalità bimodale anche la sensibile ausiliaria (3ª della Dominante ausiliaria), al pari della sensibile fondamentale (3ª della Dominante fondamentale), metta in evidenza il suono a cui essa tende, dandogli valore di méta tetracordale.

Ne consegue che tanto nel Promaggiore quanto nel Prominore entrambi i limiti della Triade tonica vengono tetracordalmente equiparati, in quanto che, in entrambe le dette tonalità, a quella guisa che il Centro di essa Triade ha funzione di méta (fondamentale), la sua 5ª ha funzione di méta (ausiliaria). Però, nel Promaggiore il salire della 5ª di T a rango tetracordale similare a quello proprio al Centro $\dot{T}$ non infirma l'equilibrio della Triade tonica, bene assiso sul plus-valore conferito al Centro, oltre che dalla funzione tonale, anche dalla sua normale posizione nel grave.

Per contro, nel Prominore l'equiparazione del valor tetracordale della 5ª di t a quello del Centro $\dot{t}$ comporta un aumento nello squilibrio della Triade tonica, la quale se era già poco equilibrata nella pura Tonalità minore unimodale, benchè colà all'importanza tetracordale e tonale del Centro $\dot{t}$ la sua 5ª non opponesse che l'importanza della sua normale posizione nel grave, ora qui si trova ad essere squilibrata del tutto, visto che tetracordalmente la sua 5ª sale a grado pari a quello del Centro, ed inoltre essa conserva anche l'importanza che le proviene dalla posizione nel grave.

Digitized by Google

In conseguenza di tali circostanze, nel Prominore la 5ª della *t* prende sempre più decisamente il valore di *pseudo-tonica*, giustificando così il fatto che usualmente a designare la Tonalità bimodale fondamentalmente minore venga usato il nome di quel suono che come 5ª della *t* è rivestito di tale funzione di pseudo-tonica, in luogo che usare il nome del suono che effettivamente è Tonica, e che anche la gamma, di tale tonalità, si esemplifichi usualmente iniziandola e chiudendola colla 5ª della *t*.

E sotto quali aspetti venga usualmente presentata la Gamma della Tonalità che noi diciamo prominore lo abbiamo veduto alla fine del Capo precedente: in luogo che l'assieme dei tetracordi fondamentali discendenti ed ausiliarî ascendenti si presenta una serie che (ad imitazione della Gamma originaria) è di sette suoni ma comprende o il tetracordo discendente dalla *t* e quello ascendente dalla *D* (scala melodica), oppure il tetracordo dalla *t* ed elementi dei tetracordi dalla *d* e dalla *D* (scala armonica).

§ **240. — Gruppi bimodali di tipo plagale e di tipo pseudo-plagale.** — **A.** 1) Diremo di tipo plagale quei gruppi, ciascuno dei quali è formato da una Triade tonica e da una Triade semitonica, cioè i seguenti: $s \cdot T$, $T \cdot s$; $S \cdot t$, $t \cdot S$.

2) Diremo di tipo pseudo-plagale quei gruppi che, pur non contenendo una Triade semitonica ed una Triade tonica, bensì una Ultrasemitonica ed una Dominante, si comportano tetracordalmente al pari dei gruppi di tipo plagale e cioè i seguenti: $U \cdot d$, $d \cdot U$; $u \cdot D$, $D \cdot u$.

B[1]. Anche in entrambi questi tipi di gruppi il nesso è dato in parte da omofonia diretta, in parte da omofonia indiretta; però (a differenza che nei gruppi di tipo autentico):

a) l'omofonia diretta si presenta fra la 5ª della prima Triade e la 5ª della seconda Triade;

b) l'omofonia indiretta si presenta fra un sottinteso suono che la prima Triade, méta armonica, fa presentire quale sua rispettiva iniziale, ed il suono che è 5ª della seconda Triade.

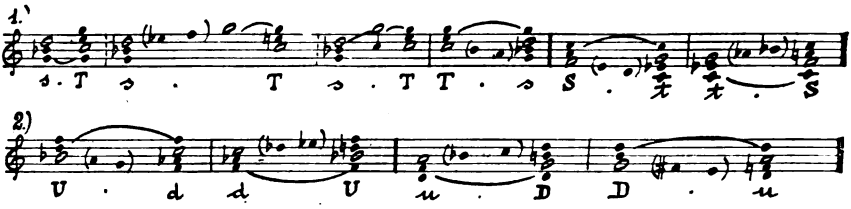
Anche qui però avviene la *crasi* di questi due ultimi suoni omofoni, per cui un unico suono espresso assume la doppia funzione di iniziale rispetto alla prima Triade e alla modalità di essa, e di 5ª triadica della seconda Triade e della modalità di questa.

B[2]. Si noti poi anche qui che il suono, il quale avvera l'omofonia indiretta, può anche considerarsi come rappresentante (quale 1ª rispettivamente e quale 5ª) due Quinte tonali omofone ed inverse, per cui fra il sottinteso termine medio e la seconda Triade

Digitized by Google

del gruppo si può anche vedere una sottintesa successione per Quinta inversa. Ed ecco esempî dei gruppi qui considerati:

Esempio 499.



C¹. Come vedesi, in tutti questi gruppi è sottinteso (e può a volte essere anche espresso) un moto tetracordale passivo dal Centro della prima Triade alla 5ª della seconda Triade.

C². Quanto si è detto al § 226 riguardo al fatto che i tetracordi ausiliarî vengono preferibilmente usati nel loro senso attivo, senso che pone in atto la loro funzione caratteristica di nuovi designatori dei suoni fissi, trova qui una chiara applicazione nella tendenza della 3ª di *S* a procedere salendo verso la *T* sentita come fondamentale, e della 3ª di *s* a procedere discendendo verso la *t* sentita a sua volta come fondamentale, sottintendendosi sempre, fra i due suoni susseguentisi, la rispettiva sensibile.

D. Si osservi come, data l'omofonia esistente fra la Triade *U* ed il Tricordo $\frown c$, nonchè fra la Triade *u* ed il Tricordo $\smile C$, molto spesso i suesposti gruppi bimodali di tipo pseudo-plagale $U \cdot d$, $d \cdot U$, $u \cdot D$, $D \cdot u$, possano piuttosto (e più facilmente, dato il più diretto legame tetracordale) venir interpretati come gruppi unimodali e cioè rispettivamente come $\frown c \cdot d$, $d \cdot \frown c$, $\smile C \cdot D$, $D \cdot \smile C$ e quindi anche, all'occasione, come ${}_{1}2 \cdot d$, ${}^{1}\mathrm{II} \cdot D$, e tutto ciò — come meglio vedremo in seguito — anche se trovinsi inclusi in un periodo musicale di generale carattere bimodale.

γ) *Nesso per omofonia indiretta.*

§ **241.** — **Gruppi bimodali di tipo infraelittico e di tipo pseudo-infraelittico.** — **A.** 1) Diremo di tipo infraelittico (o semplicemente elittico) quei gruppi bimodali, ciascuno dei quali è costituito da una Triade infradominante e una Triade tonica e cioè i seguenti: $I \cdot t$, $t \cdot I$; $i \cdot T$, $T \cdot i$.

2) Diremo di tipo pseudo-infraelittico (o semplicemente pseudo-elittico) quei gruppi che, pur non contenendo una Triade Infradominante ed una Triade Tonica, bensì due Triadi Dominanti, si comportano tetracordalmente come quelli di tipo elittico; essi sono i seguenti: $D \cdot d$, $d \cdot D$.

Digitized by Google

B[1]. In entrambi questi tipi di gruppi il nesso è dato soltanto da omofonia indiretta; in ciascun gruppo però tale omofonia indiretta può stabilirsi in due diversi guise.

Prendiamo ad esempio il gruppo *I · t;* in esso la prima Triade *I*, iniziale armonica, può far presentire: 1) per via autentica la rispettiva méta vicina, cioè a distanza di un tetracordo, costituita dal suono Ḋ, oppure: 2) per via infra-elittica la sua rispettiva méta lontana, cioè a distanza di due consecutivi tetracordi, costituita dal suono Ṫ.

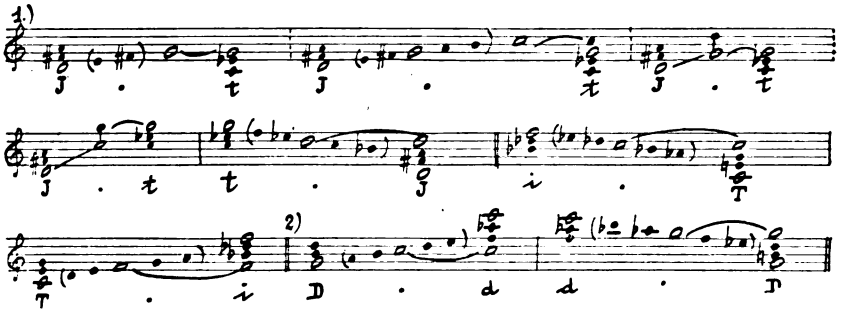
Ora, il suono Ḋ è omofono al Centro t della seconda Triade; il suono Ṫ è omofono alla 5ª della stessa seconda Triade.

L'omofonia indiretta ha qui adunque due vie per avverarsi: nell'un caso è il presentito e sottinteso suono Ḋ che si fonde (crasi) col Centro della *t*, assumente doppia funzione di méta ascendente e Centro discendente; nell'altro caso è il suono Ṫ che si fonde (crasi) colla 5ª della *t*, assumente doppia funzione di méta elettica ascendente e di 5ª triadica discendente.

B[2]. Si noti poi che, ove il nesso si riconosca dato traverso la sottintesa méta immediata (Ḋ nell'esempio), questo suono può anche considerarsi come la 1ª di una sottintesa Quinta tonale ascendente (corrispondente adunque alla Triade *D*), per cui la fusione di essa 1ª ascendente col Centro discendente della *t* verrebbe a rappresentare, in una certa qual guisa, una sottintesa Inversione di Centro triadico per crasi.

B[3]. D'altra parte, ove il nesso si riconosca dato traverso la sottintesa méta lontana Ṫ, questo suono può anche considerarsi come 1ª di una sottintesa Quinta tonale ascendente, la quale colla omofona 5ª tonale discendente, espressa nella seconda Triade *t*, verrebbe a formare una sottintesa successione per Quinta inversa.

Esempio 500.



C. In tutti i gruppi contemplati in questo paragrafo è sottinteso adunque un moto attraverso un Tetracordo attivo fra il Centro

Digitized by Google

della prima Triade e il Centro della seconda oppure attraverso due consecutivi Tetracordi attivi tra il Centro della prima Triade e la 5ª della seconda.

§ **242. — Gruppi di tipo ultraelittico e di tipo pseudo-ultraelittico.** — **A.** 1) Diremo di tipo ultraelittico quei gruppi bimodali, ciascuno dei quali è costituito da una Triade ultrasemitonica ed una Triade tonica, cioè i gruppi $T \cdot u$, $u \cdot T$; $U \cdot t$, $t \cdot U$.

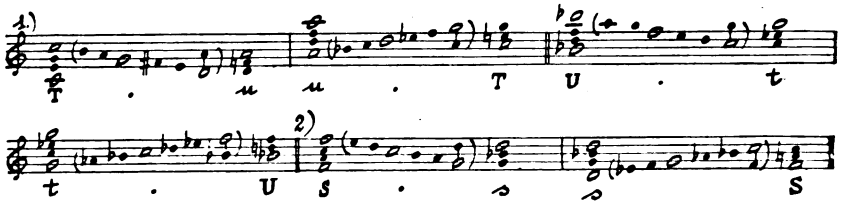
2) Diremo di tipo pseudo-ultraelittico quei gruppi bimodali che, pur non contenendo una Ultrasemitonica ed una Tonica, bensì due Semitoniche, si comportano tetracordalmente come quelli di tipo ultraelittico, e cioè i gruppi: $S \cdot s$, $s \cdot S$.

B[1]. Anche in entrambi questi tipi di gruppi il nesso (come in quelli di tipo infraelittico) è dato soltanto da un'omofonia indiretta, ma in essi tale omofonia può stabilirsi in una sola guisa, ed il suono che, fatto presentire dalla prima Triade, risulta omofono a suono della seconda Triade, si ricollega a quella prima Triade per moto tetracordale passivo anzichè per moto attivo come nei gruppi infraelittici (vedi paragrafo precedente).

Prendiamo ad esempio il gruppo $U \cdot t$; la prima Triade, U, méta armonica, fa presentire per via elittica la sua rispettiva iniziale lontana, costituita dal suono $\dot{T}$; ora, il suono $\dot{T}$ è omofono al suono costituente la 5ª della seconda Triade, t, cosicchè quello viene ad inserirsi per crasi in quest'ultimo, il quale viene ad assumere in sè doppia funzione, di iniziale lontana (elittica) ascendente rispetto alla prima Triade del gruppo e di 5ª triadica (discendente) nella seconda Triade del gruppo stesso.

B[2]. Anche qui, il sottinteso suono $\dot{T}$ può considerarsi 1ª di una sua (pur sottintesa) Quinta tonale ascendente, la quale colla omofona e inversa Quinta tonale espressa dalla t verrebbe a formare una sottintesa successione per Quinta inversa. Esempî:

Esempio 501.



C. In tutti questi gruppi è adunque sottinteso un moto tetracordale attraverso due consecutivi Tetracordi passivi tra il Centro della prima Triade e la 5ª della seconda Triade del gruppo.

Digitized by Google

D. Anche per i gruppi di tipo ultraelittico si deve notare che, data l'omofonia esistente fra le singole Triadi *u*, *U* ed i singoli Tricordi $\frown c$, $^{\smile}C$, essi gruppi possono talora venire interpretati come gruppi unimodali e cioè rispettivamente $T \cdot {}^{\smile}C$, ${}^{\smile}C \cdot T$, $t \cdot \frown c$, $\frown c \cdot t$, anche se (come meglio vedremo in seguito) essi possano trovarsi inclusi in un periodo di generale carattere bimodale.

δ) *Nesso per omofonia sottintesa.*

§ 243. — Gruppi di tipo periferico. — A¹. Questo tipo è costituito da un genere di successione triadica bimodale, nel quale il nesso fra le due Triadi è dato dal fatto che un suono limite tetracordale, cui fa presentire la prima Triade, è omofono ad altro suono limite tetracordale di modalità inversa, a cui rifà riscesi la seconda Triade: tali due limiti tetracordali non sono però espressi, il nesso che da essi scaturisce è quindi per omofonia sottintesa.

Ad esemplificare tale processo prendiamo il gruppo $I \cdot d$; fra le sue due Triadi noi sentiamo un legame perchè riferiamo la *I*, iniziale armonica, alla sua méta, costituita dal suono $\dot{D}$ il quale si trova ad essere omofono al suono $\dot{t}$, méta rispetto alla iniziale armonica costituita dalla Triade *d* (seconda del gruppo), talchè la successione se completamente espressa risulterebbe essere $I \cdot D \cdot \dot{t} \cdot d$; il gruppo $I \cdot d$ sottintende adunque come punto di riferimento, comune ai suoi due termini, il fatto di omofonia tra i due limiti tetracordali fra loro eteromodali costituiti dai suoni $\dot{D}$, $\dot{t}$, suoni che possono anche intendersi ridotti, per crasi sottintesa, ad un unico suono sottinteso dotato di doppia funzione.

A². Poichè ciascuno dei suindicati sottintesi suoni $\dot{D}$, $\dot{t}$ può rappresentare una sua Triade della stessa sua Modalità, si può anche dire che frammezzo alle due Triadi del gruppo $I \cdot d$ siano sottintesi (come punto di riferimento) entrambi i termini di una Inversione di Centro triadico.

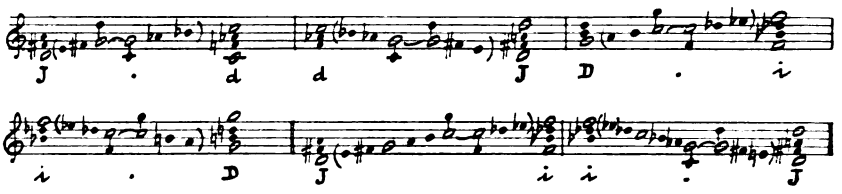
B. I gruppi ai quali si applica in simile guisa il principio dell'omofonia sottintesa sono (pel fatto stesso del riferimento di entrambe le Triadi costitutive ad un assente unico suono, pur con due funzioni) gruppi di tipo periferico; essi contengono ciascuno una Triade Infradominante ed una Triade Dominante oppure due Triadi Infradominanti e sono i seguenti: $I \cdot d$, $d \cdot I$; $D \cdot i$, $i \cdot D$; $I \cdot i$, $i \cdot I$.

Nei primi quattro di tali gruppi il sottinteso suono di riferimento è méta tetracordale vicina rispetto alla prima Triade ed egualmente méta tetracordale vicina rispetto alla seconda Triade; negli ultimi due gruppi invece esso è méta tetracordale vicina rispetto ad una

Digitized by Google

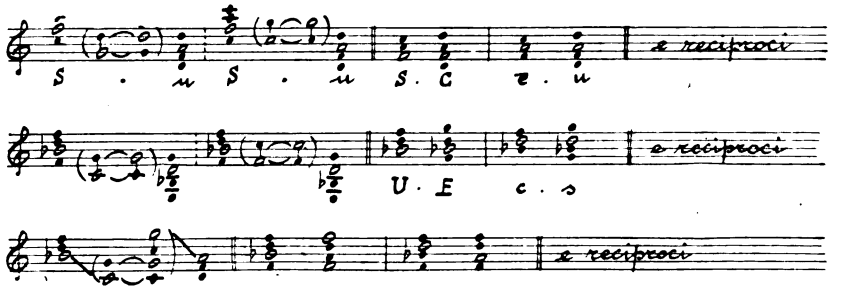
delle due Triadi, méta tetracordale lontana (cioè per via elittica) rispetto all'altra. Esempî:

Esempio 502.



C. Corrispondentemente a questi gruppi periferici costruiti colle Triadi *I*, *i*, *D*, *d*, si potrebbero costruire, colle Triadi *U*, *u*, *S*, *s*, i gruppi pure periferici $S \cdot u$, $u \cdot S$; $U \cdot s$, $s \cdot U$; $U \cdot u$, $u\ U$ giustificabili in guisa analoga, colla differenza però che in essi il riferimento sarebbe sempre dato da due sottintese Quinte tonali inverse e sempre rispondenti a due iniziali anzichè a due méte; però appunto in vista della debolezza (specie negli ultimi due gruppi) del riferimento necessario a giustificare la successione bimodale, queste coppie di amalgami vengono piuttosto sentite come gruppi unimodali e cioè rispettivamente come: $S \cdot {}^{\smile}C$ (ovvero ${}^{-}e \cdot u$), ${}^{\smile}C \cdot S$ (ovvero $u \cdot {}^{-}e$); $U \cdot {}_{\frown}E$ (ovvero ${}_{\frown}c \cdot s$), ${}_{\frown}E \cdot U$ (ovvero $s \cdot {}_{\frown}c$); $U \cdot {}^{\smile}C$ (ovvero ${}_{\frown}c \cdot u$); ${}^{\smile}C \cdot U$ (ovvero $u \cdot {}_{\frown}c$). Esempî:

Esempio 503.



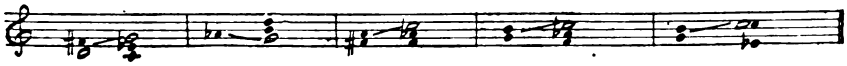
III. — *Moti tetracordali dentro ai gruppi bimodali.*

§ **244.** — In base al fatto che ciascun suono mobile rappresenta sempre la stessa unica modalità, mentre invece ciascun suono fisso può appartenere tanto all'uno che all'altro modo, nei gruppi bimodali il collegamento fra il singolo suono della prima Triade e il singolo suono della seconda che non siano omofoni prende uno dei quattro seguenti aspetti:

Digitized by Google

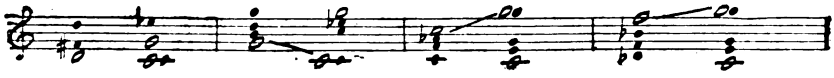
A. Quando si parte da suono mobile per arrivare a suono fisso (tale almeno rispetto alla modalità di partenza), quest'ultimo suono funge ad un tempo da elemento triadico della modalità di arrivo e anche da limite tetracordale della modalità di partenza, col quale limite quindi il suono mobile di partenza viene ad avere naturale collegamento per via diretta o per via elittica; si ha così l'inversione tetracordale *a posteriori*. Esempî:

Esempio 504.



B. Lo stesso avviene quando si parte da suono fisso per arrivare ad altro suono fisso (tale almeno rispetto alla modalità di partenza) e se questo è a distanza tetracordale dal primo si avrà collegamento tetracordale diretto, se invece è contiguo si avrà collegamento per via elittica. Esempî:

Esempio 505.



C. Quando si parte da suono fisso (tale almeno rispetto alla modalità di arrivo) per giungere a suono mobile si può dire che il suono fisso, da cui si parte, funga esso ad un tempo da elemento triadico della modalità di partenza ed anche da limite tetracordale della modalità di arrivo, il quale limite quindi viene ad avere, col suono mobile di arrivo, naturale collegamento; si ha così l'inversione tetracordale *a priori*. Esempî:

Esempio 506.

D. Se tanto il suono di partenza quanto quello di arrivo sono entrambi suoni mobili, il collegamento fra l'uno e l'altro non può avvenire per via tetracordale diretta o elittica e può essere giustificato soltanto col riferirli entrambi ad un terzo suono e precisamente ad un suono fisso capace di fungere da limite tetracordale in entrambe le tonalità; con che si viene a riconoscere praticamente nel campo tetracordale un moto periferico bimodale paragonabile a quello già riscontrato nel campo triadico, mentre si applica anche qui l'inversione sottintesa.

Si noti come le considerazioni esposte in questo paragrafo si ricolleghino a quelle esposte nel Capo antecedente.

Digitized by Google

Parte II. — LE FORME ARMONICAMENTE DISSONANTI.

Capo I. — I RITARDI DENTRO AI GRUPPI BIMODALI DI TRIADI.

§ **245**. — **Ritardi semplici.** — Ad esclusione dei gruppi di tipo periferico, in ciascuno degli altri gruppi bimodali, da noi presentati nel precedente Capo, la prima Triade, come punto di partenza della successione, ha carattere di Triade negativa, e la seconda Triade, come preveduto e presentito punto di arrivo di tipo cadenzale, ha carattere di Triade positiva.

Ora, in tali gruppi si può talora avverare che un suono della prima Triade (suono di partenza), non omofono a suono della seconda Triade, si attardi e si prolunghi in forma di ritardo mentre già la seconda Triade risuona e che si muova soltanto in un terzo tempo verso suono della seconda Triade contiguo o distanziato per salto tetracordale (suono di arrivo e, in tal caso, di risoluzione).

Vediamo ora come ciò può avvenire ed in quali guise si può darne giustificazione.

A. Nei casi nei quali il suono di arrivo è (almeno rispetto alla modalità di partenza) suono fisso e quindi se non avvenisse il prolungamento del suono di partenza (cioè il ritardo), il collegamento fra questo suono di partenza e il suono di arrivo sarebbe per inversione *a posteriori* (andamento da suono mobile a suono fisso, o da suono fisso a suono fisso; vedi § 244, A), il prolungamento stesso non muta le cose: la doppia funzione resta insita nel suono di arrivo, cioè nel suono costituente la risoluzione del ritardo — ne consegue che nel momento della percussione si trovano in presenza entrambe le Modalità, rappresentate l'una dal ritardo (che ha ancora la Modalità di partenza), l'altra dalla seconda Triade (Triade positiva che ha già la Modalità di arrivo).

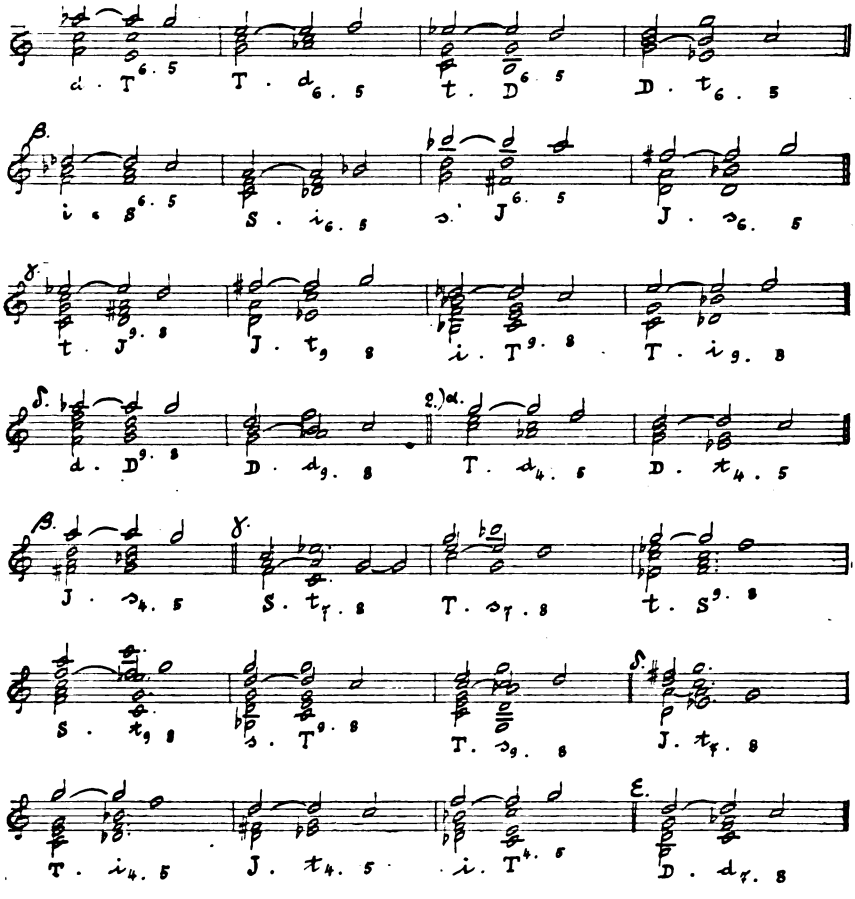
In questi casi adunque — e soltanto in essi — si avvera il vero processo di *Ritardo bimodale*. Esempi:

1) con legame ottimo tra Ritardo (sensibile essenziale) e risoluzione (méta essenziale); gruppi: α) autentici, β) pseudo-autentici, γ) elittici, δ) pseudo-elittici;

Digitized by Google

2) con legame debole tra Ritardo e risoluzione; gruppi: α) autentici, β) pseudo-autentico, γ) plagali, δ) elittici, ε) pseudo-elittico:

Esempio 507.



B. Nei casi nei quali il suono di partenza è fisso (almeno rispetto alla modalità di arrivo) e il suono di arrivo è mobile e quindi, se non avvenisse il prolungamento del suono di partenza, il collegamento fra questo e il suono di arrivo sarebbe per inversione *a priori* (vedi § 244, C), avvenendo il prolungamento l'inversione di modalità si avvera durante il secondo momento del processo di Ritardo (Percussione) di guisa che durante appunto tale momento il suono prolungato rappresenta (tetracordalmente) dapprima, rispetto al suono di partenza e di preparazione, la modalità prima, e poscia, rispetto al suono di arrivo e di risoluzione, la modalità seconda.

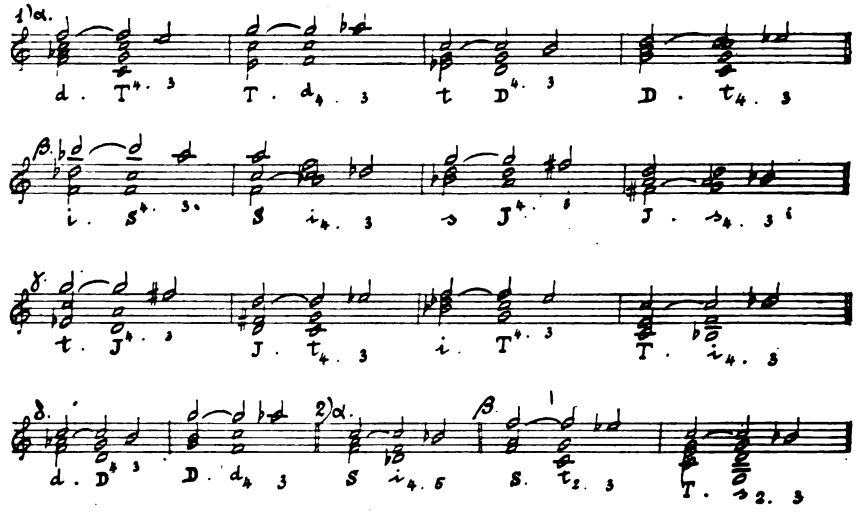
Digitized by Google

In questi casi adunque, rispetto alla Triade positiva il Ritardo è eteromodale soltanto nell'inizio della percussione per divenire poi subito, ancora avanti il cessare della percussione stessa, omomodale, ciò che equivale a dire che appunto soltanto all'inizio della percussione il processo di ritardo assume vera essenza bimodale; perciò questi casi verranno da noi contraddistinti designandoli, in base a tale loro caratteristica, come *Ritardi parzialmente bimodali*. Esempî:

1) con legame buono tra Ritardo (sensibile incidentale) e risoluzione (méta incidentale); gruppi: α) autentici, β) pseudo-autentici, γ) elittici, δ) pseudo-elittici;

2) con legame. debole tra Ritardo e risoluzione; gruppi: α) pseudo-autentico, β) plagali:

Esempio 508.



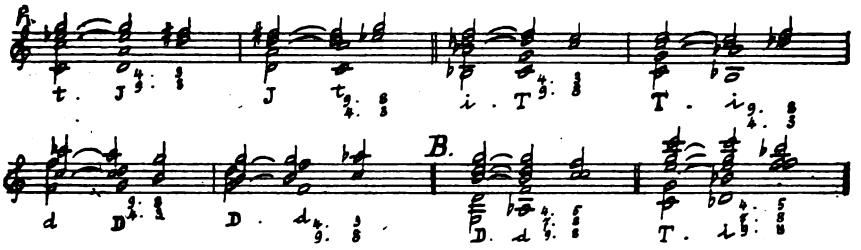
C. Non si può pensare a costituire un ritardo mediante suono mobile di una prima modalità, mobile anche rispetto alla seconda, il quale proceda poi a suono mobile della seconda modalità e mobile anche rispetto alla prima, e ciò perchè fra tali due suoni manca sempre il requisito della contiguità o distanza di salto tetracordale, necessario fra ritardo e suono di risoluzione.

§ **246.** — **Ritardi multipli.** — La contemporaneità di due o più processi di ritardo si può avverare anche dentro a gruppo cadenzale bimodale e precisamente pel fatto che più suoni della Triade negativa si prolunghino mentre risuona già la Triade positiva; nella massima parte dei casi vengono così ad accoppiarsi un vero processo di ritardo bimodale ed uno o due ritardi parzialmente bimodali. Esempî:

Digitized by Google

A. Ritardi doppî; — *B.* Ritardi tripli:

Esempio 509.

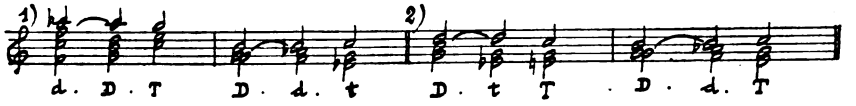


§ **247.** — Al momento della risoluzione la Triade positiva può muovere verso altra Triade di cui faccia parte il suono di risoluzione e precisamente:

1) verso Triade di modalità eguale alla sua;

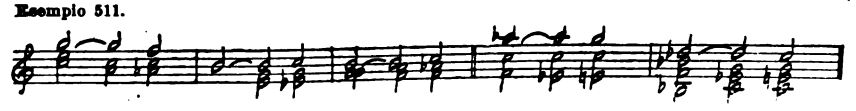
2) verso Triade di modalità opposta; esempî:

Esempio 510.



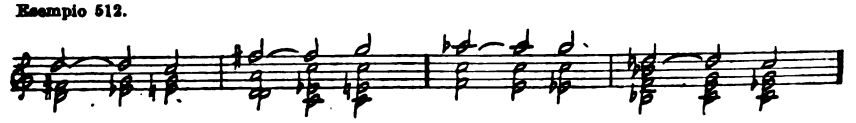
§ **248.** — **Inversione di Triade nel momento della risoluzione del Ritardo.** — **A.** Spesso si avvera il caso che i primi due momenti di un processo di ritardo (cioè preparazione e percussione) siano di puro carattere unimodale, presentando la Triade negativa e la Triade positiva entrambe di una stessa modalità e che poi nel terzo momento, cioè nel momento istesso in cui il ritardo viene sostituito dal suono di risoluzione (suono di arrivo), la Triade positiva venga, a sua volta, sostituita dalla rispettiva Triade inversa. Esempî:

Esempio 511.



B. L'inversione della Triade positiva nel momento della risoluzione del ritardo si può presentare anche in casi nei quali i due antecedenti momenti (preparazione e percussione) presentano i caratteri del processo di ritardo bimodale; esempî:

Esempio 512.



Digitized by Google

C. In tutti i suesposti casi di inversione triadica, il suono di risoluzione assume doppia funzione, cioè una funzione tetracordale rispetto al ritardo ed una triadica rispetto alla terza Triade. Inoltre, nei casi *A* il suono di risoluzione, se è suono fisso, o altrimenti l'antecedente ritardo, effettua l'inversione modale; nei casi *B*, invece, suono di preparazione, ritardo, suono di risoluzione rimangono tutti in una stessa modalità.

Capo II. — ACCORDI DISSONANTI UNIMODALI NELLE SUCCESSIONI UNIMODALI E BIMODALI.

§ **249. — Accordi dissonanti unimodali entro gruppi unimodali.** — **A.** Nel Sistema bimodale il complesso delle Triadi ascendenti origina tutti quegli stessi Accordi dissonanti che, come vedemmo, esse Triadi sono atte a formare quando, sole, costituiscono l'ambito tonale ascendente.

E questi Accordi dissonanti ascendenti anche qui nel Sistema bimodale conservano intatte tutte le facoltà e singole caratteristiche che vedemmo loro proprie nella Tonalità ascendente; anche qui ciascun d'essi risolve a singole Triadi ascendenti o si collega ad altro Accordo ascendente in quelle guise e con quelle caratteristiche e giustificazioni che là vedemmo.

B. D'altro lato nello stesso Sistema bimodale il complesso delle Triadi discendenti origina tutti quegli stessi Accordi dissonanti discendenti che vedemmo costituibili dalle Triadi stesse dentro all'ambito tonale discendente; e tali Accordi discendenti conservano nel Sistema bimodale tutte le facoltà loro proprie e risolvono a singole Triadi discendenti o si collegano ad altri Accordi discendenti nelle stesse guise e colle stesse giustificazioni come nella pura Tonalità discendente.

C. In una parola: il fatto che un sistema tonale abbia ad un tempo a sua disposizione Triadi ascendenti e Triadi discendenti non toglie affatto che, da un lato, il complesso delle Triadi ascendenti dia origine a tutte le possibili forme dissonanti ascendenti e rispettivi gruppi, e, dall'altro lato, il complesso delle Triadi discendenti dia a sua volta origine a tutte le possibili forme dissonanti discendenti e rispettivi gruppi: infine, il Sistema bimodale abbraccia in sè ed usa liberamente tutto l'organismo che vedemmo costituire l'ambito tonale ascendente e tutto l'organismo che vedemmo costituire l'ambito tonale discendente.

Digitized by Google

§ 250. — Accordi dissonanti unimodali dentro a gruppi bimodali. — Importante è ora vedere come, anche traverso ad Accordi dissonanti, si possa passare dal campo ascendente al campo discendente o viceversa, dentro al Sistema bimodale.

A. Trattando del campo unimodale esteso abbiamo avuto occasione di vedere nel passaggio da uno ad altro Accordo dissonante (ad esempio dalla ^{-}E alla C) la contemporaneità di due o più gruppi triadici unimodali.

Ora, una contemporaneità simile può avverarsi anche con gruppi triadici bimodali e, prima di tutto (cioè per quanto ora ci concerne), con gruppi partenti tutti da un'istessa modalità per arrivar poi tutti alla modalità opposta, cosicchè ciascun amalgama polivoco della successione sia in sè unimodale.

Questo enunciato trova pratica attuazione nelle seguenti forme:

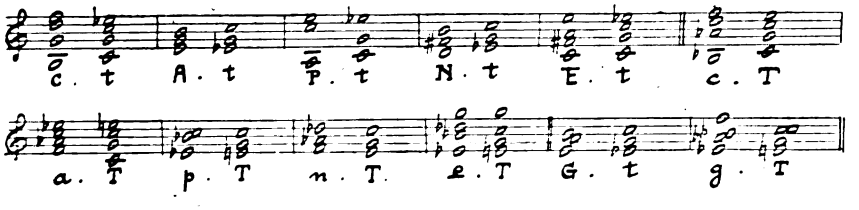
I. — *Passaggio da Accordo dissonante unimodale a Triade di modalità opposta.*

Un tale passaggio è il risultato della contemporaneità di gruppi triadici bimodali aventi tutti l'istessa Triade quale secondo amalgama. Ad esempio, l'avverarsi ad un tempo delle due Cadenze $d \cdot T$, $s \cdot T$ dà origine alla seguente successione:

$$\begin{matrix} d \cdot T \\ s \cdot T \end{matrix} \text{ cioè } \begin{matrix} d \cdot \\ s \cdot \end{matrix} T \text{ cioè } c \cdot T.$$

Ora, poichè dentro al Sistema bimodale si può passare da una qualunque Triade ad altra qualunque Triade di modalità opposta, resta in guisa similare giustificato il collegamento di qualunque Accordo dissonante unimodale con una qualunque Triade della modalità opposta. Esempî:

Esempio 513.



Le maggiori facilità di collegamento si hanno naturalmente quando una almeno delle Triadi di partenza forma colla Triade di arrivo gruppo di tipo autentico, esempio $c \cdot T$, $C \cdot t$; e quando soccorre l'omofonia, come nei casi: $_{o}c \cdot U$, $^{v}C \cdot u$.

Digitized by Google

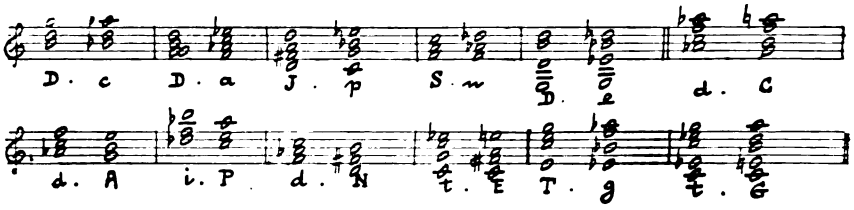
II. — *Passaggio da Triade ad Accordo dissonante di modalità opposta.*

Un tale passaggio è il risultato della simultaneità di gruppi triadici bimodali aventi tutti l'istessa Triade di partenza. Ad esempio: il contemporaneo avverarsi dei gruppi $D \cdot d$, $D \cdot s$ dà origine alla seguente successione:

$$\begin{matrix} D \cdot d \\ D \cdot s \end{matrix} \text{ cioè } D \begin{matrix} \cdot d \\ \cdot s \end{matrix} \text{ cioè } D \cdot c.$$

Ed in guisa similare resta giustificato, dentro al Sistema bimodale, il collegamento di una qualunque Triade con un qualunque Accordo dissonante della Modalità opposta. Esempî:

Esempio 514.



Anche qui la migliore giustificazione è data dal collegamento per via autentica, esempio $T \cdot c$, $t \cdot C$, oppure dalla omofonia come nei casi: $U \cdot \frown c$, $u \cdot \smile C$.

III. — *Passaggio da Accordo dissonante unimodale ad Accordo dissonante unimodale di modalità opposta.*

Un tale passaggio è il risultato della simultaneità di gruppi triadici bimodali, due almeno dei quali non contengano Triadi eguali. Così il simultaneo avverarsi dei gruppi $s \cdot I$, $t \cdot T$ dà origine alla successione:

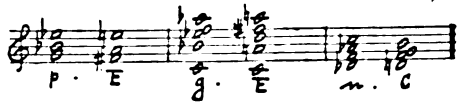
$$\begin{matrix} s \cdot I \\ t \cdot T \end{matrix} \text{ cioè } p \cdot \bar{E};$$

quello dei gruppi $d \cdot I$, $s \cdot I$, $t \cdot T$ alla successione:

$$\begin{matrix} d \cdot I \\ s \cdot I \\ t \cdot T \end{matrix} \text{ cioè } \begin{matrix} d \cdot \\ s \cdot I \\ t \cdot T \end{matrix} \text{ cioè } g \cdot \bar{E};$$

quello dei gruppi $i \cdot D$, $i \cdot S$, $d \cdot D$ alla successione $n \cdot C$.

Esempio 515.



Digitized by Google

B. Naturalmente, in ciascuno di questi passaggi i collegamenti tra i singoli suoni del primo amalgama e i singoli suoni del secondo amalgama si conformano ai dati teorici e pratici da noi constatati per i collegamenti melodici dentro ai gruppi triadici bimodali.

Capo III. — FORMAZIONE DEGLI ACCORDI BIMODALI PRIMARI E LORO COLLEGAMENTI CON UNA TRIADE.

§ **251. — Principi generali. — A.** Come conseguenza del processo di ritardo bimodale, abbiamo già veduto concretarsi un tipo di amalgama costituito da due Triadi eteromodali, esprimente quindi ad un tempo entrambe le modalità.

Esso si avvera nel momento della percussione del ritardo ed assume la forma sua più completa in talun caso di ritardo multiplo, quando tutti gli elementi di una Triade risuonano ancora mentre già si presenta una Triade di modalità opposta; esempio:

$$d \cdot \overset{4.3}{\underset{D}{9.8}} \text{ cioè } \overset{d \cdot d \cdot D}{\underset{D}{\_\_}}.$$

In quel tipo di amalgama bimodale, la preparazione e l'accento ritmico ci portano normalmente a sentire l'una Triade costitutiva come punto di partenza, l'altra come punto di arrivo, quindi a riconoscere una opposizione attuale fra la prima (elemento perturbatore dentro all'amalgama bimodale) e la seconda (elemento verso cui si tendeva e che si desidera sentire libero da ogni suono a lui estraneo); interpretazione questa che presuppone un diretto e facile nesso tetracordale fra le due Triadi in questione.

Ora, come nel campo unimodale la debolezza di nesso fra Triadi subordinate di una stessa modalità, così, a maggior ragione, nel campo bimodale una debolezza anche più accentuata di nesso fra Subordinate di modalità opposta (talora anzi — come fra le Subordinate dei gruppi periferici — tanto accentuata da impedire del tutto il processo di ritardo) doveva necessariamente dar occasione a riconoscere la possibilità di interpretare anche due Subordinate di modalità opposta, costituenti amalgama polivoco bimodale, come entrambe negative, per eventualmente uscire più perfettamente (cioè senza residuo) dalla polivocità di esso amalgama mediante flessione cadenzale verso un terzo elemento assente, esterno, e precisamente, per logica tonale, in prima linea verso una Tonica.

Una volta riconosciuta (dapprima in taluno più evidente caso pratico) tale possibilità si giunse poi a trarne le conseguenze gene-

Digitized by Google

rali e cioè: accanto al principio della opposizione attuale e conseguente flessione cadenzale interna (cioè verso un elemento dell'amalgama stesso), si venne pure ad accettare come applicabile anche agli amalgami polivoci bimodali (costituiti di due o anche più Subordinate) il principio dell'opposizione virtuale e conseguente flessione cadenzale esterna (cioè verso l'assente Tonica); quindi, in linea pratica, dopo aver ammesso quel fatto con caratteristica essenzialmente melodica che è l'amalgama polivoco ad opposizione attuale preparata, costituente la percussione di ritardo bimodale, si venne ad ammettere quel fatto essenzialmente armonico che è l'amalgama polivoco bimodale non preparato, ad opposizione virtuale, fatto che, appunto per le sue caratteristiche di polivocità, bimodalità, assenza di preparazione e di obbligatorio accento ritmico, valore essenzialmente triadico dei suoni, si presenta veramente quale *Accordo dissonante bimodale*, e per la sua caratteristica opposizione virtuale verso la Tonica assente, comporta di essere definito: *Accordo dissonante bimodale primario.*

B. Si noti come l'elemento assente, atto a servire quale punto di arrivo cadenzale rispetto all'Accordo dissonante bimodale primario non può essere — in linea di principio — che un suono fisso o una Quinta tonale, un elemento cioè sempre dotato della possibilità di doppio riferimento modale.

D'altra parte il suono fisso e la Quinta tonale non perdono tale loro peculiare possibilità pel fatto di trovarsi incorporati in una Triade; l'uscita dalla polivocità per via cadenzale cioè la risoluzione dell'Accordo bimodale verso questa Triade realizzerà la simultaneità di più gruppi cadenzali di cui almeno uno bimodale e almeno uno unimodale, aventi tutti la Triade stessa come punto di arrivo.

C. Come risulta da quanto abbiamo già detto, nell'Accordo dissonante primario la precipua tendenza cadenzale cioè quella verso la Tonica è sempre virtuale cioè esterna e quindi la perfetta uscita dalla sua polivocità si avrà appunto per flessione cadenzale verso l'esterno ossia *risoluzione cadenzale esterna* (verso la Tonica). Ora si noti quanto segue:

1) L'elemento atto a servire quale punto di arrivo rispetto all'Accordo bimodale non potendo essere — come abbiamo veduto — che un suono fisso o una Quinta tonale, la Tonica a cui si risolva sarà rappresentata dal suono Tonica oppure dalla Quinta tonale di essa.

D'altronde potendo — come pure abbiam visto — sia il suono fisso che la Quinta tonale di arrivo incorporarsi in una Triade, la Tonica a cui si risolva potrà presentarsi come Triade *T* oppure come Triade *t* e ciò costituirà la *risoluzione cadenzale esterna di 1ª specie.*

Digitized by Google

2) Oltre la precipua relazione cadenzale verso la Tonica (sempre utilizzabile perchè con la Tonica ogni altra Triade è in relazione cadenzale) si possono avere altre relazioni cadenzali dalle Triadi costitutive dell'Accordo bimodale a suono fisso conglobato in Triade esterna (cioè estranea all'Accordo stesso), comprendendosi fra queste ultime relazioni anche quelle per inversione triadica.

In base a tali relazioni, che potremo dire sussidiarie, si potrà pure uscire dalla polivocità dell'Accordo bimodale e ancora per flessione cadenzale e verso l'esterno, quindi ancora per *risoluzione cadenzale esterna;* ma poichè si arriva con ciò ad una Subordinata, diremo questo processo *risoluzione cadenzale esterna di 2ª specie,* per distinguerla da quella (di 1ª specie) che porta alla Tonica.

D. La possibilità di sentire un amalgama bimodale come dotato di opposizione virtuale non esclude — in linea generale — la possibilità di sentirlo invece dotato di opposizione attuale verso una delle sue Triadi conglobante suono fisso in relazione cadenzale con tutte le altre Triadi costitutive, quasicchè l'Accordo rappresentasse una percussione di Ritardo; in tal caso l'uscita dalla rispettiva polivocità avviene naturalmente per flessione cadenzale verso l'interno dell'Accordo ossia per *risoluzione cadenzale interna* e può presentare tanti concreti casi quante sono le Triadi che dentro l'amalgama conglobano suono fisso in relazione cadenzale colle altre Triadi costitutive.

E. Profittando di collegamenti periferici, ci si può portare dall'Accordo bimodale anche a Triade avente relazione non cadenzale bensì soltanto periferica con la totalità oppure con parte delle Triadi costitutive dell'Accordo stesso.

Una tale uscita dalla polivocità avverantesi in tutto o in parte mediante sostituzione periferica sarà naturalmente imperfetta, cioè lascierà residui.

I varî tipi di tale processo di risoluzione si concretano come segue:

α) risoluzione per sole vie periferiche, e si dirà *risoluzione periferica esterna* oppure *interna,* a seconda se la Triade risolutiva è estranea o inerente all'Accordo;

β) risoluzione per vie in parte cadenzali e in parte periferiche, e si dirà *risoluzione mista esterna* oppure *interna,* sempre a seconda se la Triade risolutiva sia estranea o inerente all'Accordo che si risolve.

F. Ad Accordo bimodale primario si può giungere partendo da qualsiasi Triade appartenente allo stesso Sistema bimodale, attuandosi con ciò simultanei gruppi (unimodali e bimodali) aventi tutti l'istessa Triade di partenza.

Digitized by Google

G. Nel campo unimodale, seguendo l'uso comune ed applicandolo (in senso opposto discendente) anche alle forme discendenti, abbiamo indicato per ciascun Accordo dissonante una formazione tipica, ossia Stato diretto, corrispondente a quella distribuzione dei suoni che è la più atta ad evitare urti acustici, cioè alla distribuzione per terze verticalmente consecutive, la quale per gli Accordi dissonanti unimodali è sempre attuabile e comporta naturalmente che negli Accordi ascendenti la serie di terze cominci con Centro e 3ª maggiore dal grave, nei discendenti con Centro e 3ª maggiore dall'acuto.

Una tale direttiva è stata finora adottata dai teorici anche nel campo di quegli Accordi che noi denominiamo bimodali però in solo senso ascendente e colla conseguenza che da essi teorici furono accettati soltanto quegli Accordi bimodali che sono passibili di una formazione per terze iniziantesi con Centro e 3ª maggiore dal grave. Ora, come vedremo, vi sono amalgami polivoci, aventi tutte le altre caratteristiche di Accordi bimodali, i suoni dei quali:

a) non si prestano a tale speciale distribuzione a cominciare dal grave bensì soltanto in senso opposto a cominciare dall'acuto, oppure:

b) si prestano a una distribuzione per terze ma escludono Centro e 3ª maggiore come inizio della serie sia dal grave, sia dall'acuto, oppure:

c) non si prestano in alcuna guisa ad essere disposti per terze verticalmente consecutive; ma ciò, secondo noi, non giustificherebbe affatto la esclusione di tali amalgami dal novero degli Accordi bimodali.

In realtà, anche dentro all'Accordo dissonante ciascuna Triade vive di vita propria; già il fissare come tipica una delle possibili distribuzioni dei suoni dell'Accordo stesso, altro non è che una finzione teorica, utile soltanto per la mnemonica e per la determinazione dei rivolti, delle varietà, dei brani, mentre per contro per la visione e comprensione della vera natura polimorfa dell'Accordo dissonante, anzichè l'ischeletrire così l'assieme di più Triadi in un rigido schema, è utile invece appunto lo sceverare nell'assieme stesso ogni singola Triade, l'individuarla e riconoscerla in ciascuno dei varî atteggiamenti del complesso Accordo.

A maggior ragione è da ritenersi come non accettabile quel principio che voglia imporre a tutti gli Accordi dissonanti, per riconoscerli tali, lo schema comune della formazione per terze.

Da parte nostra ci limiteremo ad indicare di volta in volta per ciascun Accordo bimodale come esso si comporti per questo rispetto: ove vi sia la possibilità di distribuirne in qualche guisa i suoni per

Digitized by Google

terze, ne preciseremo (per un riguardo all'uso comune) il risultato; ove tale possibilità sia esclusa, esporremo le formazioni più prossime a quel tipo.

Quanto all'usuale numerica dello Stato diretto, continuativa traverso tutti i suoni dell'Accordo (numerica accordale), si noti come negli Accordi bimodali essa necessariamente si svolga in senso opposto alla numerica triadica di almeno una delle Triadi costitutive.

H. Dal suesposto consegue che anche il concetto di *rivolto* va qui soggetto a riserve; dove infatti non sia convenuto uno Stato diretto non sono precisabili i rispettivi rivolti. In linea generale, in tali casi si potrà invece indicare la posizione rispettiva delle Triadi costituenti l'Accordo.

I. Importante è negli Accordi bimodali la eventuale ommissione di suoni, sia per la possibile conseguente esclusione di taluni urti acustici, sia per la fisonomia, talora caratteristica, del brano residuante. Indicheremo le principali applicazioni di tale processo e, dove sia determinabile lo Stato diretto dell'Accordo, si potranno anche specificare e denominare.

Intanto si noti come negli Accordi bimodali sia spesso fatto normale l'ommissione di taluni suoni triadici e specialmente della 5ª (suono secondario) di una Triade, se urti a distanza di semitono cromatico la 3ª (suono caratteristico) di altra Triade costitutiva. E talora, per ragioni similari, viene ommesso anche il Centro triadico, riducendo la rappresentanza della Triade alla sola 3ª (specialmente se sensibile tetracordale), che esprime così più che altro la natura tetracordale.

§ 252. — Accordi bimodali primari costituiti da due Subordinate di pari nome.

A. *La doppia Dominante* o *Bidominante.* — In ordine di immediatezza del riferimento alla Tonica, il primo accoppiamento di Subordinate similari che ci si presenta è quello che unisce in un amalgama le due Subordinate autentiche cioè la *D* e la *d*.

A questo Accordo diamo, appunto per questa sua costituzione, il nome Doppia Dominante oppure Bidominante, colla sigla δ.

Ponendo la *D* nel grave, la *d* nell'acuto si ha una formazione per terze, con Centro e 3ª maggiore tanto a partire dal grave che a partire dall'acuto; si presenta quindi lo Stato diretto (passibile della sua numerica del tipo usuale) tanto in senso ascendente che in senso discendente.

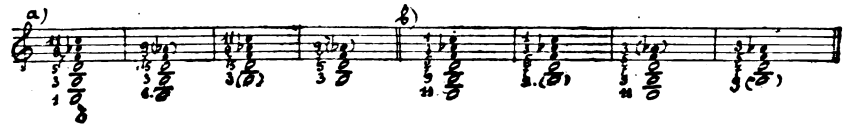
Per ciò stesso si possono, in correlazione al rispettivo Stato diretto, stabilire e numerare anche Varietà, Accordi parziali, Rivolti, sia dal basso che dall'alto. Esempî:

Digitized by Google

a) in senso ascendente: 1) Stato diretto, 2) Varietà, 3) Accordi parziali, 4) Rivolti;

b) in senso discendente: 1) Stato diretto, 2) Varietà, 3) Accordi parziali, 4) Rivolti:

Esempio 516.



In questo, come in ciascun altro Accordo bimodale, suoni caratteristici sono le terze delle singole Triadi costitutive (suoni mobili); una delle 3e può sottintendersi soltanto quando essa sia resa certa da quanto precede l'Accordo stesso.

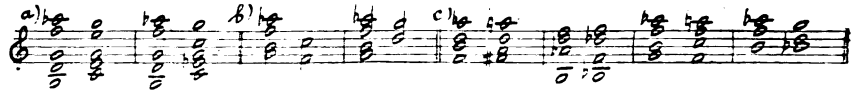
Vie risolutive della Bidominante:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T*, *t*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, verso una delle Triadi *D*, *d*;

c) mista esterna, verso una delle Triadi *I*, *i*, *S*, *s*. Esempî:

Esempio 517.



Riguardo alla risoluzione alla *T* oppure alla *t*, si noti come sia una caratteristica della Bidominante il fatto che, dal punto di vista tetracordale, i suoi elementi motori e specialmente le sensibili (suoni caratteristici) normalmente e precipuamente tendono dall'esterno (per via autentica) verso i due limiti della Quinta tonale tonica e precisamente: gli elementi ascendenti verso il limite inferiore, i discendenti verso il limite superiore.

B. *La doppia Semitonica.* — Il secondo accoppiamento di Subordinate similari è quello che unisce le due Subordinate plagali, cioè la *S* e la *s*, a costituire l'Accordo che denomineremo quindi Doppia Semitonica, colla sigla σ.

Ponendo la *s* nel grave, la *S* nell'acuto, si ha l'unica possibile formazione per terze, che però non presenta Centro e 3ª maggiore nè dal grave nè dall'acuto; quindi una numerica accordale e una designazione di Stato diretto, Varietà, Parziali, Rivolti si potranno qui applicare soltanto per via di analogia. Eccone esempî:

a) in senso ascendente: 1) Stato diretto, 2) Varietà, 3) Parziali, 4) Rivolti;

b) in senso discendente: 1) Stato diretto, 2) Varietà, 3) Parziali, 4) Rivolti.

Digitized by Google

Esempio 518.

Si noti l'omofonia:

della σ^{11} oppure σ_{11} con un brano della $_{-}G$ o della ^{-}g,
» σ^{9} » $-\sigma_{11}$ » » » $_{-}G$ e colla l_9,
» σ^{9} » $-\sigma^{11}$ » » » ^{-}g » L^9,
» $-\sigma^{9}$ » $-\sigma_{9}$ colla L^7 e colla l_7;

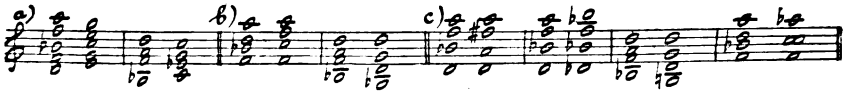
e si noti come una sicura designazione della σ e concomitante esclusione degli omofoni unimodali dipendono dagli amalgami da cui quella sia preceduta.

Vie risolutive della Doppia Semitonica:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T*, *t*;
b) cadenzale interna, verso una delle Triadi *S*, *s*;
c) periferica esterna, verso una delle Triadi *I*, *i*, *D*, *d*.

Esempî:

Esempio 519.



C. *La doppia Infradominante.* — Il terzo accoppiamento è quello che unisce in un amalgama le due Subordinate infrautentiche, cioè la *I* e la *i*.

La teorica, visti i molteplici urti acustici fra queste due Triadi e l'impossibilità di distribuirne i suoni per terze, non ha mai finora accolto l'amalgama, da esse costituito, nel novero degli Accordi dissonanti.

Nella pratica dei moderni compositori, per contro, esso trova (il più spesso, è vero, con opportuna ommissione di qualche suono) frequente e giustificato impiego. Esso costituisce infatti un naturale contrapposto alla Bidominante: mentre infatti gli elementi motori e specialmente le sensibili di questa tendono verso i due limiti della Quinta tonale tonica dall'esterno e per via autentica, gli elementi motori e specialmente le sensibili del nuovo amalgama trovano, dal punto di vista tetracordale, il più immediato collegamento verso gli stessi due limiti, per via infrautentica, dall'esterno e precisamente gli elementi discendenti verso il limite inferiore, gli ascendenti verso il limite superiore.

Noi quindi — pur riconoscendo che le si può dir normali ommissioni di suoni riducono il più spesso la rappresentanza di una almeno

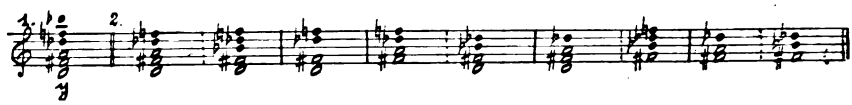
Digitized by Google

delle Triadi costitutive del nuovo amalgama ad un unico suono (una sensibile), in cui perciò talora può prevalere il valore tetracordale — siamo propensi ad annoverare il complesso delle due Subordinate infrautentiche fra gli Accordi bimodali primarî, almeno in quanto esprima un'opposizione virtuale verso la *T* oppure verso la *t*, opposizione in base alla quale si concreterà una risoluzione per via cadenzale (elittica) esterna di 1ª specie verso la *T* o la *t*.

Denomineremo questo Accordo *Doppia Infradominante*, colla sigla *y*.

Ecco esempî: 1) dell'Accordo totale; 2) di suoi brani:

Esempio 520.



Vie risolutive della Doppia Infradominante:

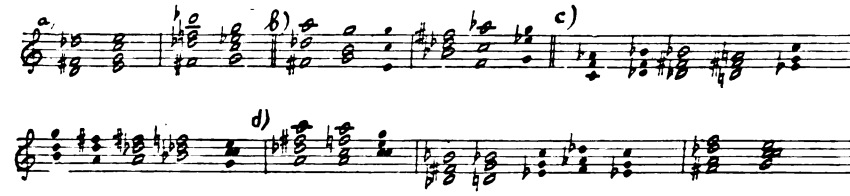
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T, t;* più raramente:

b) periferica esterna verso una delle Triadi *D, d;*

c) periferica interna verso una delle Triadi *I, i;*

d) mista esterna, verso una delle Triadi *S, s*. Esempî:

Esempio 521.



Ulteriori prove della pratica applicabilità di questo Accordo ci si presenteranno in seguito trattando ed esemplificando i passaggi da Accordo bimodale ad altro Accordo.

§ 253. — Accordi bimodali primarî di tipo convergente:

I. — *Contenenti una sola Subordinata infrautentica.*

a) *binomici:*

Questa categoria accoglie quegli Accordi bimodali primarî, ciascuno dei quali è costituito da due Subordinate non similari cioè di disugual nome e precisamente:

A, da una Subordinata infrautentica ed una autentica, oppure:

B, da una Subordinata infrautentica ed una plagale.

Digitized by Google

Mentre in ciascun Accordo del precedente paragrafo le due Triadi costitutive sono, per così dire, equidistanti dalla Tonica, colla quale sono quindi atte a formare due gruppi similari (cioè entrambi o autentici, o plagali, o elittici), in ciascun Accordo della presente categoria una delle Triadi costitutive è tale da formare colla Tonica gruppo autentico o plagale, l'altra gruppo elittico.

Poichè (come praticamente vedremo) dal punto di vista tetracordale gli elementi motori delle due Triadi costitutive *convergono* (quelli dell'una Triade per via autentica o plagale, quelli dell'altra per via infrautentica) verso uno stesso limite della Quinta tonale tonica, gli Accordi della presente categoria potranno dirsi di tipo *convergente;* e più precisamente potranno dirsi Iperconvergenti quelli contenenti la *i* (che tende dall'alto in giù verso il limite inferiore della Quinta tonale tonica) e Ipoconvergenti quelli contenenti la *I* (che tende dal basso in su verso il limite superiore della Quinta tonale tonica).

Si noti come nel campo unimodale la *N* e la *n* diano già esempio di unione di una Subordinata autentica e di una infrautentica, però omomodali.

Esaminiamo ora partitamente gli Accordi su contemplati:

A[1]. *La Dominante maggiore convergente* ossia *Dominante iperconvergente.* — Un primo Accordo convergente è dato dalla unione della *D* colla *i;* ciascuna però — in linea pratica — rappresentata soltanto da Centro e 3ª, mentre la 5ª, il suono meno caratteristico, si eclissa davanti all'urto della caratteristica 3ª dell'opposta Triade, cosicchè l'amalgama resta formato dalle due Semitriadi.

Gli elementi di esse Semitriadi tendono tutti verso il limite inferiore della Quinta tonale tonica e precisamente: quelli della *D* per via tetracordale e cadenzale autentica dall'esterno, quelli della *i* dall'interno per via tetracordalmente infrautentica, e cadenzalmente elittica.

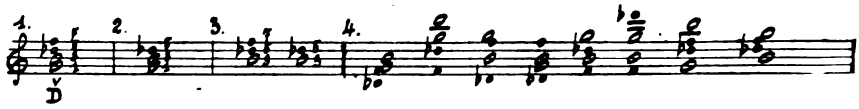
Poichè delle due cadenze, autentica ed elittica, che così si avverano, la prima è primordiale, originaria, la seconda è derivata, così possiamo, in questo caso e in tutti i casi similari, considerare la seconda come un accessorio, un rinforzo, una accentuazione della prima. Denomineremo perciò il presente amalgama semplicemente: Dominante maggiore convergente, oppure Dominante iperconvergente, colla sigla $\overset{\vee}{D}$, nella quale (come in ogni altra similare sigla che incontreremo in seguito) il segno V indica la *i* e specialmente la sua sensibile.

Ponendo la *D* nel grave, la *i* nell'acuto si ha lo Stato diretto sia in senso ascendente che discendente; data però la prevalenza della *D*, applicheremo la sola numerica ascendente.

Digitized by Google

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 522.



Vie risolutive della Dominante maggiore convergente:

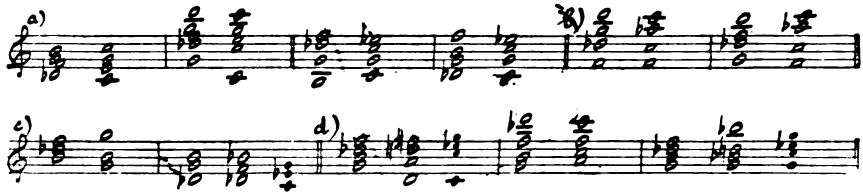
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *d;*

c) periferica interna, verso una delle Triadi *D, i;*

d) mista esterna, verso una delle Triadi *I, S, s.* Esempî:

Esempio 523.



A². *La Dominante minore convergente* ossia *Dominante ipoconvergente.* — Il secondo Accordo convergente è dato dall'unione della *d* colla *I;* esso è l'esatto contrapposto del precedente: alla *D* di quello corrisponde qui infatti la *d*, alla *i* corrisponde la *I.* E anche nel presente Accordo, e per identiche ragioni, ciascuna Triade costitutiva vien normalmente rappresentata soltanto da Centro e 3ª.

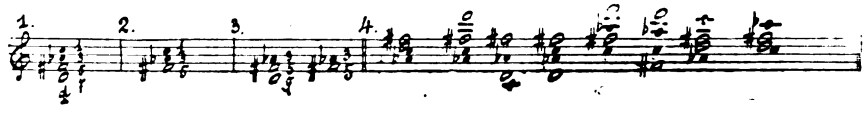
Per contro, entrambe le risultanti Semitriadi, e specialmente le loro sensibili, convergono qui verso il limite superiore della Quinta tonale tonica, la prevalente *d* per via tetracordale e cadenzale autentica dall'esterno, la *I* dall'interno per via tetracordale infrautentica e cadenzale elittica.

Denomineremo questo Accordo: Dominante minore convergente oppure Dominante ipoconvergente, colla sigla $\hat{d}$, nella quale (come in ogni altra similare sigla che incontreremo in seguito) il segno ∧ indica la *I* e specialmente la sua sensibile.

Ponendo la *d* nell'acuto, la *I* nel grave si ha lo Stato diretto nei due sensi; per la prevalenza della *d* applicheremo però solo la numerica discendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti.

Esempio 524.



Digitized by Google

Vie risolutive della Dominante minore convergente:

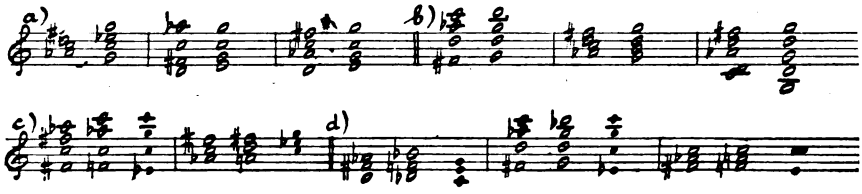
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *D*;

c) periferica interna, verso una delle Triadi *d*, *I*;

d) mista esterna, verso una delle Triadi *i*, *s*, *S*. Esempî:

Esempio 525.



B¹. *La Semitonica maggiore convergente* ossia *Semitonica iperconvergente*. — Il terzo Accordo convergente è dato dall'unione della *S* colla *i*; mentre nei due precedenti Accordi la Triade prevalente è una Subordinata autentica, in questo essa è una Subordinata plagale.

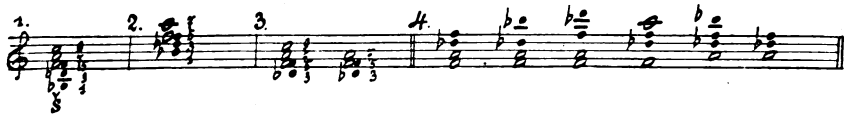
Qui le due Triadi costitutive possono presentarsi complete; i loro elementi motori tendono verso il limite inferiore della Quinta tonale tonica, quelli della *S* per via plagale, quelli della *i* per via tetracordalmente infrautentica, cadenzalmente elittica.

Potendosi considerare la cadenza elittica come accessoria anche in confronto della plagale, denomineremo il presente Accordo: Semitonica maggiore convergente oppure Semitonica iperconvergente, colla sigla $\overset{\times}{S}$.

Ponendo la *i* nel grave, la *S* nell'acuto, si ha l'unica possibile formazione per terze, che non presenta però Centro e 3ª maggiore nè dall'acuto nè dal grave; la designazione di Stato diretto, varietà, parziali, rivolti e la numerica accordale saranno quindi soltanto analogiche; per la prevalenza della *S* la numerica sarà ascendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 526.



Vie risolutive della Semitonica maggiore convergente:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T*, *t*;

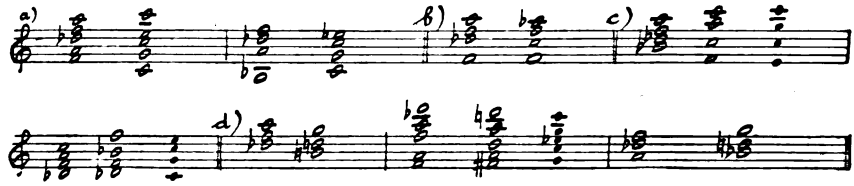
b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *d*;

c) cadenzale interna, verso una delle Triadi *S*, *i*;

d) periferica esterna, verso una delle Triadi *D*, *I*, *s*. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 527.



B². *La Semitonica minore convergente* ossia *Semitonica ipoconvergente*. — Il quarto Accordo convergente è dato dall'unione della *s* colla *I*. Come la $\hat{d}$ è il contrapposto della $\overset{\vee}{D}$, così il presente amalgama è l'esatto contropposto della $\overset{\vee}{S}$.

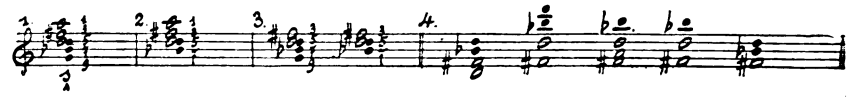
Anche in questo Accordo come nel precedente la Triade prevalente è una Subordinata plagale (la *s*). Anche in esso le Triadi costitutive possono presentarsi complete; i loro elementi motori tendono verso il limite superiore della Quinta tonale tonica, quelli della *s* per via plagale, quelli della *I* per via tetracordale infrautentica e cadenzale elittica.

Denomineremo tale Accordo: Semitonica maggiore convergente oppure Semitonica ipoconvergente, colla sigla $\hat{s}$.

Ponendo la *s* nel grave, la *I* nell'acuto, si ha anche qui l'unica possibile formazione per terze, che non presenta Centro e 3ª maggiore nè dall'acuto nè dal grave; soltanto per via analogica designasi uno Stato diretto, Varietà, parziali, rivolti ed una numerica accordale che, pel prevalere della *s*, sarà discendente.

Esempi: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti.

Esempio 528.



Vie risolutive della Semitonica minore convergente:

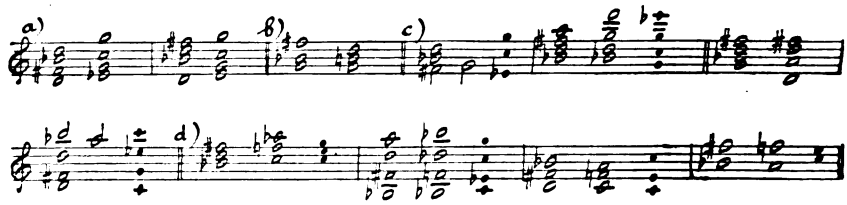
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *D*;

c) cadenzale interna, verso una delle Triadi *s*, *I*;

d) periferica esterna, verso una delle Triadi *d*, *i*, *S*. Esempi:

Esempio 529.



Digitized by Google

— Negli Accordi $\overset{\vee}{D}$, $\hat{d}$ la convergenza ha maggiore efficacia che negli Accordi $\overset{\vee}{S}$, $\hat{s}$ e ciò perchè in quelli la convergenza stessa accentua una tendenza autentica specialmente espressa da una sensibile (3ª di Subordinata autentica), in questi essa accentua invece soltanto una tendenza plagale, di per sè più debole, e debolmente espressa da un'indicatrice (3ª della Subordinata plagale).

β) *trinomici:*

L'accentuazione della cadenza autentica mediante una simultanea cadenza elittica di modalità opposta può aver luogo anche quando la cadenza autentica sia accompagnata dalla sua omomodale cadenza plagale oppure da altra, a lei eteromodale, cadenza autentica; in altre parole: la *i* può accoppiarsi alla *D* anche quando questa sia accompagnata dalla *S* oppure dalla *d;* la *I* può accoppiarsi alla *d* anche quando questa sia accompagnata dalla *s* oppure dalla *D*.

Da tali unioni di Triadi risultano i seguenti quattro amalgami trinomici, anch'essi definibili Accordi primarî convergenti:

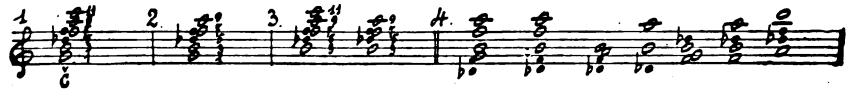
C¹. *La cadenzale maggiore convergente* ossia *Cadenzale iperconvergente.* — Questo Accordo è costituito dalle Triadi *i, D, S;* in esso la *i* converge tanto colla tendenza autentica della *D* quanto colla tendenza plagale della *S*, quindi con entrambe le tendenze della *C;* di qui il nome e la sigla $\overset{\vee}{C}$.

Normalmente è ommessa la 5ª di *D* e di *i*.

Ponendo le Triadi, a partire dal grave, nell'ordine *D, i, S* si ha lo Stato diretto ascendente, ed una numerica pure ascendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti.

Esempio 530.



Vie risolutive della Cadenzale maggiore convergente:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T, t;*

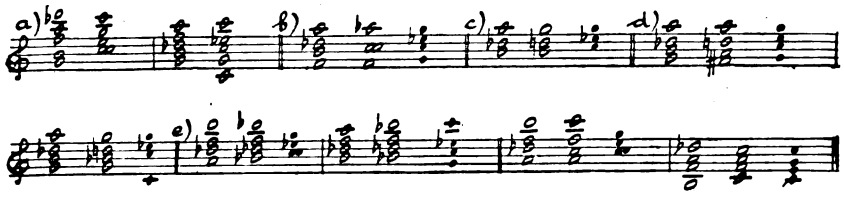
b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *d*;

c) periferica interna, verso la Triade *D;*

d) mista esterna, verso una delle Triadi *I, s;*

e) mista interna, verso una delle Triadi *i, S*. Esempî:

Esempio 531.



Digitized by Google

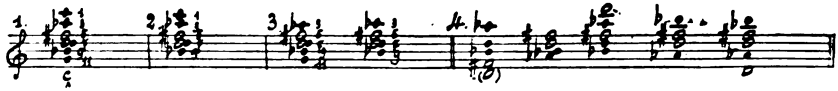
C². *La cadenzale minore convergente* ossia *Cadenzale ipoconvergente.* — Questo Accordo è costituito dalle Triadi *I, d, s* ed è l'esatto contrapposto del precedente; in esso la *I* converge con entrambe le tendenze, autentica e plagale, della *c;* di qui il nome e la sigla *c*.

Normalmente è ommessa la 5ª sia di *d* che di *I*.

Ponendo, dall'acuto, le Triadi nell'ordine *d, I, s* si ha lo Stato diretto discendente, al quale possiamo applicare la numerica pure discendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 532.



V e risolutive della Cadenzale minore convergente:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *t, T;*

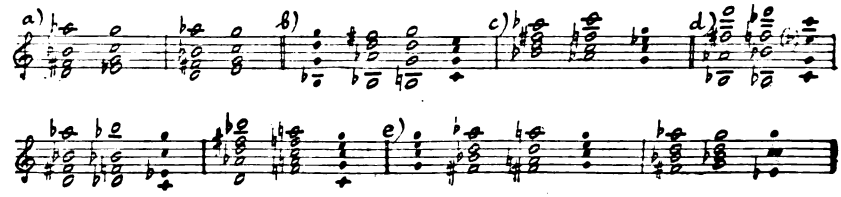
b) cadenzale esterna di 2ª specie, verso la Triade *D;*

c) periferica interna, verso la Triade *d;*

d) mista esterna, verso una delle Triadi *i, S;*

e) mista interna, verso una delle Triadi *I, s*. Esempî:

Esempio 533.



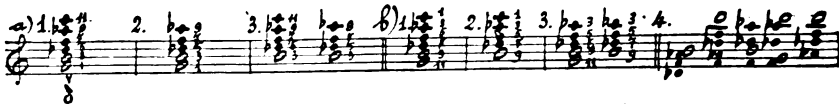
D¹. *La Bidominante iperconvergente.* — Questo Accordo è costituito dalle Triadi *i, D, d;* in esso la *i* mentre da un lato forma convergenza colla eteromodale *D*, dall'altro colla *d* viene a costituire (quasi antagonistico alla stessa) l'assieme *n*, mettendo così in risalto ad un tempo le tendenze delle due Subordinate autentiche; di qui il nome e la sigla δ.

Normalmente è ommessa la 5ª della *i* e della *D*.

Ponendo, dal grave, le Triadi nell'ordine *D, i, d,* si ha Stato diretto nei due sensi, quindi pure designazione di brani e numerica sia ascendente che discendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 534.



Digitized by Google

Vie risolutive della Bidominante iperconvergente:

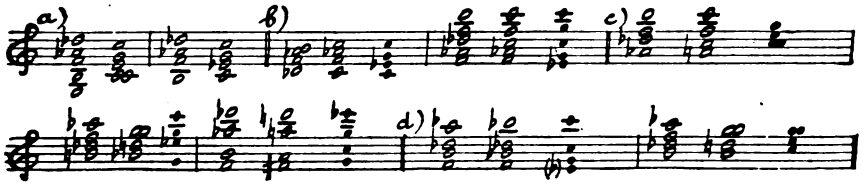
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna, verso la Triade *d;*

c) mista esterna, verso una delle Triadi *S, s, I;*

d) mista interna, verso una delle Triadi *i, D.* Esempî:

Esempio 385.



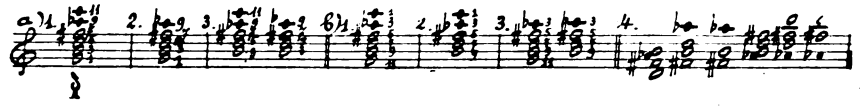
D². *La Bidominante ipoconvergente.* — Questo Accordo è costituito dalle Triadi *I, d, D;* in esso le tendenze delle due Subordinate autentiche vengono poste in risalto dalla *I*, che forma convergenza colla *d* e costituisce colla *D* l'assieme *N;* da ciò il nome e la sigla δ.

Normalmente è ommessa la 5ª sia nella *I* che nella *d.*

Ponendo, dall'acuto, le Triadi nell'ordine *d, I, D* si ha Stato diretto nei due sensi, quindi pure designazione di brani e numerica sia discendente che ascendente.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 536.



Vie risolutive della Bidominante ipoconvergente:

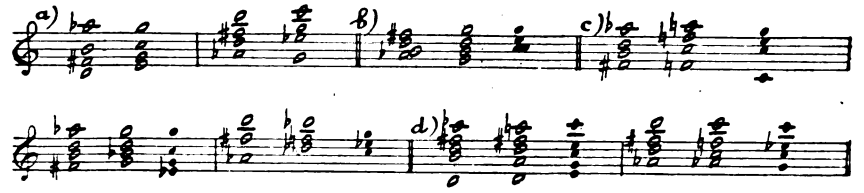
a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale interna, verso la Triade *D;*

c) mista esterna, verso una delle Triadi *S, s, i;*

d) mista interna, verso una delle Triadi *I, d.* Esempî:

Esempio 537.



Digitized by Google

II. — ***Contenenti entrambe le Subordinate infrautentiche.***

Una Subordinata infrautentica, oltre che nella ad essa eteromodale Cadenzale e nella Bidominante, si può inserire anche nella ad essa eteromodale Infracadenzale.

Ed è anche possibile che entrambe le Subordinate infrautentiche si inseriscano nella Bidominante formando così una doppia convergenza.

Da questi fatti hanno origine tre nuovi Accordi bimodali primarî di tipo convergente, i quali però si presentano per vero assai di raro e sempre incompleti; specialmente le due Subordinate infrautentiche, presenti entrambe in ciascun d'essi, sono il più delle volte rappresentate dalle sole sensibili, con conseguente accrescimento del loro valore tetracordale.

Inoltre per la simultanea presenza della *I* e della *i*, in nessuno dei tre nuovi Accordi i suoni si prestano ad essere distribuiti per terze.

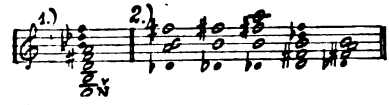
Tali Accordi sono:

E[1]. *La Infracadenzale maggiore convergente* ossia *Infracadenzale iperconvergente*, costituita dalle Triadi *I, D, i*; essa presenta la *i* inserentesi nella *N* e formante convergenza colla *D;* di qui il nome e la sigla $\overset{\vee}{N}$.

Normalmente si ommette la 5ª della *D* e della *i*, spesso il centro della *i*.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 538.



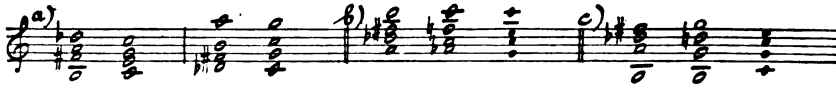
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale esterna di 1ª specie, verso la *T* oppure la *t;*

b) mista esterna, verso la *d;*

c) mista interna, verso la *D*. Esempî:

Esempio 539.



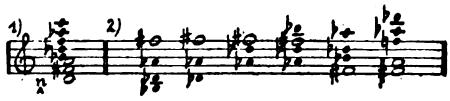
E[2]. *La Infracadenzale minore convergente* ossia *Infracadenzale ipoconvergente*, costituita dalle Triadi *i, d, I;* esatto contrapposto della precedente, essa presenta la *I* inserentesi nella *n*, e formante convergenza colla *d*, per cui il nome e la cifra $\hat{n}$.

Digitized by Google

Normalmente si ommette la 5ª della *d* e della *I*, spesso il Centro della *I*.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 540.



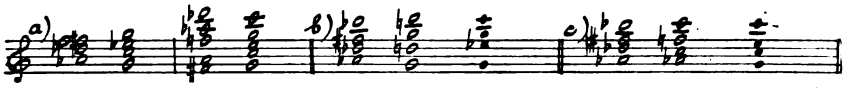
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale esterna di 1ª specie verso la *t* oppure la *T*;

b) mista esterna, verso la *D*;

c) mista interna, verso la *d*. Esempî:

Esempio 541.

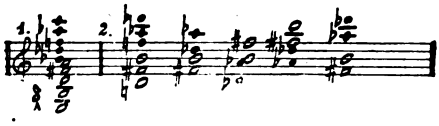


F. *La Bidominante biconvergente* (oppure *Doppia Infracadenzale*), costituita dalle Triadi *I*, *d*, *D*, *i*. In essa la *i* viene a far convergenza colla *D*, la *I* colla *d*; da qui il primo e precipuo nome e la sigla $\overset{\vee}{\delta}$. D'altra parte si può in essa riconoscere l'unione della *N* e della $\hat{n}$; da qui il secondo nome e la seconda sigla *Nn*.

Normalmente si ommette la 5ª di ciascuna Triade, spesso il Centro della *I* e della *i*; talora anche il Centro delle due Dominanti, nel qual caso l'Accordo si riduce ai due blocchi convergenti, costituiti dalle quattro sensibili.

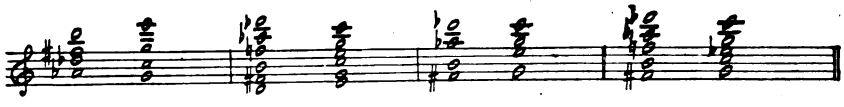
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani utilizzabili:

Esempio 542.



Precipua via risolutiva di questo Accordo è la cadenzale esterna di 1ª specie verso la *T* oppure la *t*. Esempî:

Esempio 543.



— Come vedremo in seguito, questi tre Accordi trovano buoni collegamenti nel passare ad altri Accordi dissonanti.

Digitized by Google

Capo IV. — FORMAZIONE DEGLI ACCORDI BIMODALI SECONDARI E LORO COLLEGAMENTI CON UNA TRIADE.

§ 254. — Principî generali. — A. Quella funzione di intermediario portante a riconoscere gli accordi secondarî, che nel campo unimodale maggiore abbiamo vista attribuibile alla C^{11}, si può, nel campo bimodale, attribuire a varî amalgami: nel Promaggiore però specialmente alla $\overset{\vee}{C}$ poichè la sua 5ª di *S* può venire interpretata come Centro di *T*, risultandone l'assieme *i D S T;* nel Prominore, specialmente a quella formazione della *t* che reca nel grave la sua 5ª la quale può quindi essere sentita come Centro di *D*, risultandone l'assieme *Dt*.

In realtà la presenza di una Triade tonica nell'amalgama polivoco bimodale, affermata da tali interpretazioni, non toglie ad esso amalgama le caratteristiche proprie al genere Accordo dissonante bimodale (mancanza di preparazione e di obbligatorio accento ritmico, precipua essenza triadica dei suoni); gli toglie invece la caratteristica della precipua tendenza cadenzale verso l'esterno, cioè verso la Tonica da lui assente, caratteristica propria alla specie Accordo bimodale primario, per sostituirla con una precipua tendenza cadenzale verso l'interno, cioè verso una Tonica presente nell'amalgama stesso, per cui questo passa nella specie *Accordo bimodale secondario.*

Riconosciuta la quale specie si viene poi naturalmente a riconoscerne tutte le forme e cioè: ogni amalgama contenente una Triade tonica maggiore o Minore ed almeno una Triade subordinata della Modalità opposta.

B. La qualifica di Promaggiore aggiunta al nome di un Accordo indicherà che esso contiene la Triade tonica maggiore ed almeno una Triade subordinata minore.

La qualifica di Prominore aggiunta al nome di un Accordo indicherà che esso contiene la Triade tonica minore ed almeno una Triade subordinata maggiore.

C. 1) Da quanto abbiamo detto consegue che per l'Accordo bimodale secondario la perfetta uscita dalla polivocità si avvera mediante flessione cadenzale interna verso la Tonica, ciò che costituisce la *Risoluzione cadenzale interna di prima specie:* e si intende verso il *suono Tonica*, il quale potrà: α) rimanere conglobato in quella Triade tonica che è presente nell'Accordo dissonante, oppure anche potrà: β) presentarsi conglobato nella Triade tonica inversa a quella; cioè si potrà sempre risolvere tanto alla *T* quanto alla *t*.

Digitized by Google

2) Si potrà inoltre avere talora una *Risoluzione cadenzale interna di seconda specie*, mediante flessione cadenzale verso una Triade subordinata facente parte dell'Accordo e conglobante suono fisso in relazione cadenzale colle altre Triadi dell'Accordo stesso.

D. A quella guisa che negli Accordi bimodali primarî la caratteristica tendenza a precipua risoluzione cadenzale esterna non impedisce la possibilità di risoluzione cadenzale interna, così negli Accordi bimodali secondarî la caratteristica tendenza a risoluzione cadenzale interna non impedisce la possibilità di *Risoluzione cadenzale esterna* e precisamente verso Triade subordinata estranea all'Accordo dissonante, la quale conglobi un suono fisso in relazione cadenzale con ciascuna Triade costitutiva dell'Accordo dissonante stesso.

E. Da ultimo, anche dall'Accordo bimodale secondario si potrà passare a Triade avente relazione soltanto periferica con una o più Triadi subordinate costitutive dell'Accordo stesso; si avrà così una risoluzione per vie in parte cadenzali in parte periferiche ossia *Risoluzione mista interna* oppure *esterna*, a seconda che la Triade risolutiva è inerente o estranea all'Accordo.

F. Anche ad Accordo bimodale secondario si può giungere a partire da qualunque Triade dello stesso Sistema bimodale, attuandosi con ciò la simultaneità di gruppi triadici, alcuni unimodali, altri bimodali, tutti colla istessa Triade di partenza.

G. Tutto ciò che, parlando degli Accordi bimodali primarî, abbiamo detto riguardo alla eventuale formazione per terze, ai brani e rivolti, alle ommissioni di suoni, è naturalmente applicabile anche agli Accordi bimodali secondarî.

L'applicazione della numerica avverrà sempre in senso ascendente negli Accordi promaggiori, in senso discendente negli Accordi prominori.

— Passiamo ora ad analizzare i singoli Accordi bimodali secondarî raggruppandoli, a seconda delle caratteristiche costruttive, in due categorie: nella prima quelli che alla Triade tonica uniscono o una sola Triade di modo opposto o più Triadi costituenti fra loro un Accordo non convergente; nella seconda quelli che alla Triade tonica uniscono Triadi costituenti fra loro un Accordo convergente.

§ 255. — Gli Accordi bimodali secondarî non convergenti.

I. — *Di tipo autentico e plagale.*

a) binomici:

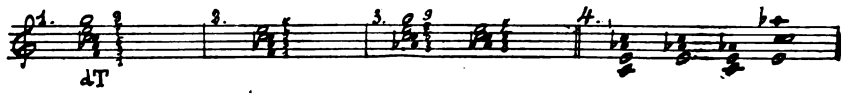
A[1]. *L'Autentica promaggiore*, costituita dalle Triadi *T*, *d*, in relazione autentica fra di loro; da qui il nome e la sigla *dT*.

Digitized by Google

Ponendo, dal grave, le due Triadi nell'ordine *d*, *T* si ha una formazione per terze, accettabile soltanto per analogia come Stato diretto con numerica ascendente.

Esempi: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 544.

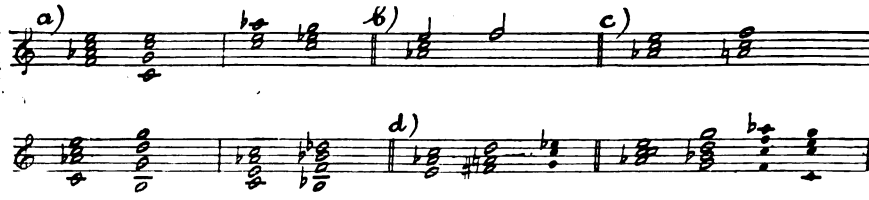


— Si noti fra i parziali la Settima con 1ª sottintesa (dT^{-7}), amalgama che possiamo anche caratterizzare come Tricordo aumentato dell'Autentica promaggiore, colla sigla $\smile dT$.

Vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;
b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *d*;
c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *S*, *D*, *i*;
d) mista esterna, a una delle Triadi *I*, *s*. Esempî:

Esempio 545.

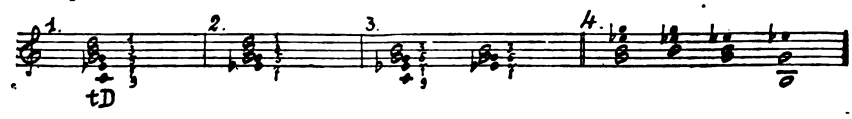


A². *L'Autentica prominore*, opposta alla precedente e costituita dalle Triadi *t*, *D*, in relazione autentica fra di loro; da qui il nome e la sigla *Dt*.

L'ordine dell'acuto: *D*, *t* dà, per via analogica, uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 546.



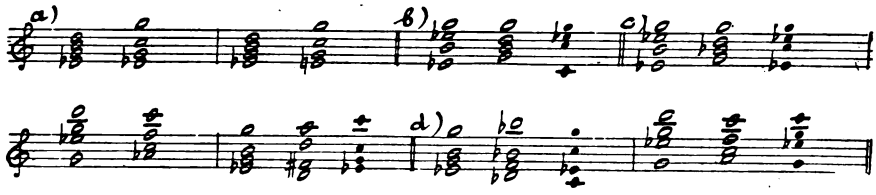
— La settima con 1ª sottintesa (Dt_{-7}) può caratterizzarsi Tricordo aumentato dell'Autentica prominore, colla sigla $\frown Dt$.

Via risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;
b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *D*;
c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *s*, *d*, *I*;
d) mista esterna, a una delle Triadi *i*, *S*. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 547.

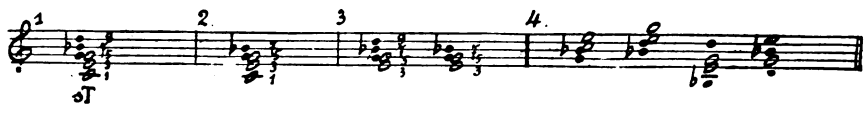


B¹. *La Plagale promaggiore*, costituita dalle Triadi *T, s*, in relazione plagale fra di loro; di qui il nome e la sigla *sT*.

L'ordine dal grave *T, s* dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 548.



Vie risolutive:

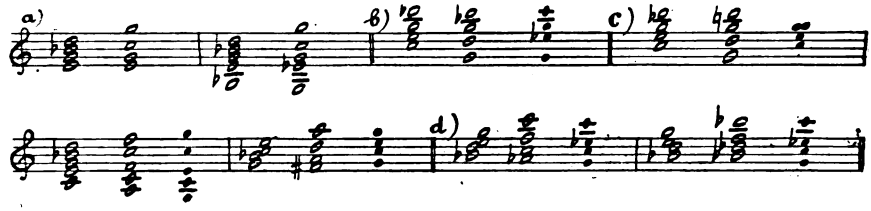
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *s;*

c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *D, S, I;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *d, i*. Esempî:

Esempio 549.

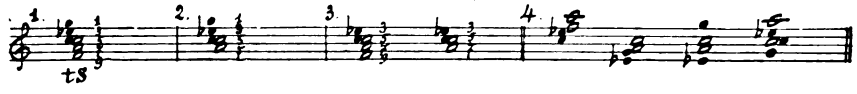


B². *La Plagale prominore*, opposta alla precedente e costituita dalle Triadi *t, S*, in relazione plagale fra di loro; da qui il nome e la sigla *St*.

L'ordine dall'acuto *t, S*, dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 550.



Digitized by Google

Vie risolutive:

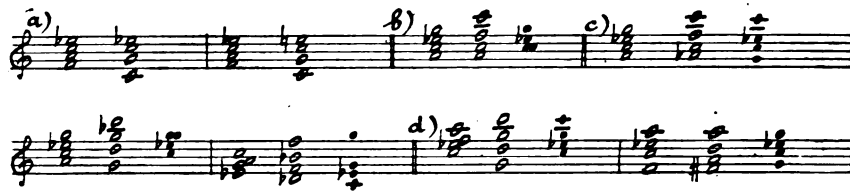
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *S;*

c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *d, s, i;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *D, I.* Esempî:

Esempio 551.



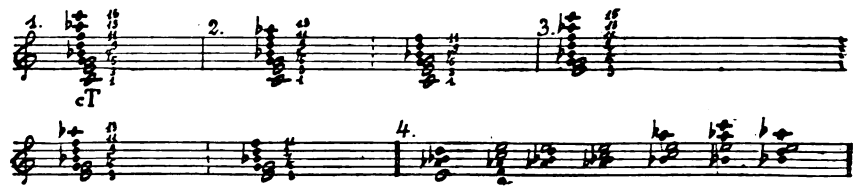
β) *trinomici:*

C¹. *La Globale promaggiore,* costituita dalle Triadi *d, s, T,* cioè dagli elementi di una cadenza di tipo autentico e di una di tipo plagale; quindi il nome e la sigla *cT.*

L'ordine dal grave *T, s, d* dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 552.



Vie risolutive:

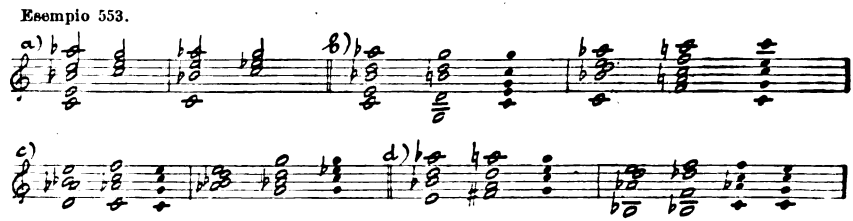
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale esterna, a una delle Triadi *D, S;*

c) mista interna, a una delle Triadi *d, s;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *I, i.* Esempî:

Esempio 553.



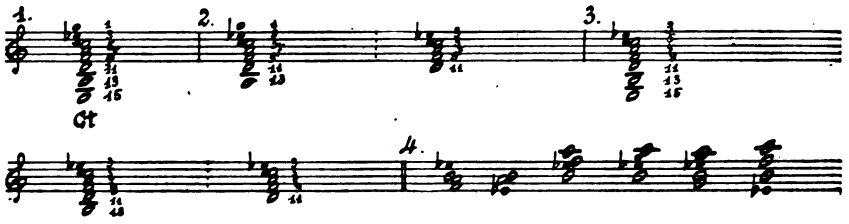
C². *La Globale prominore,* opposta alla precedente, e costituita dalle Triadi *D, S, t,* cioè dagli elementi di una cadenza di tipo autentico e una di tipo plagale; quindi il nome e la sigla *Ct.*

Digitized by Google

L'ordine dall'acuto *t, S, D* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 554.



Vie risolutive:

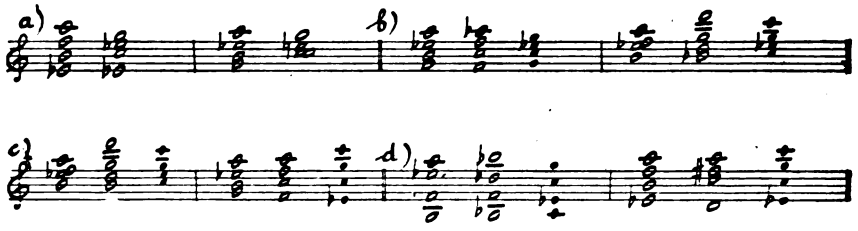
a) cadenzale interna di 1ª specie, verso una delle Triadi *t T;*

b) cadenzale esterna, a una delle Triadi *d, s;*

c) mista interna, a una delle Triadi *D, S;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *i, I.* Esempî:

Esempio 555.

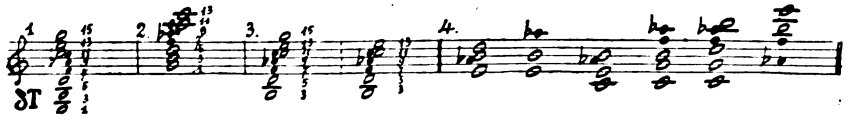


D¹. *La Biautentica promaggiore*, costituita dalle Triadi *D, d, T*, cioè dagli elementi di due cadenze di tipo autentico; quindi il nome e la Sigla δ*T*.

L'ordine dal grave *D, d, T* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempi: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 556.



Vie risolutive:

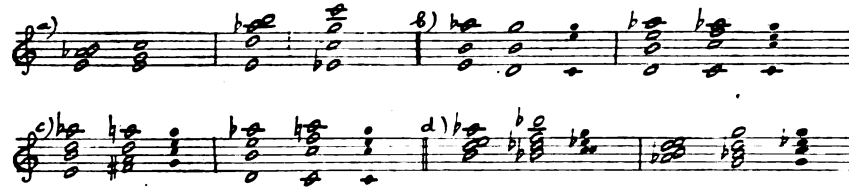
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *d, D;*

c) mista esterna, a una delle Triadi *I, S, i, s.* Esempî:

Digitized by Google

Esempio 557.

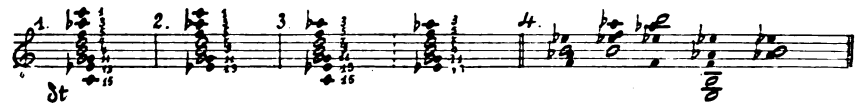


D². *La Biautentica prominore*, opposta alla precedente e costituita dalle Triadi *d*, *D*, *t*, cioè anch'essa dagli elementi di due cadenze di tipo autentico; quindi il nome e la sigla δ*t*.

L'ordine dall'acuto *d*, *D*, *t* dà uno Stato diretto e una numerica discendente.

Esempi: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

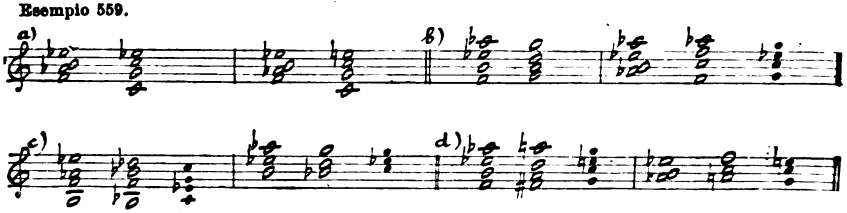
Esempio 558.



Vie risolutive:

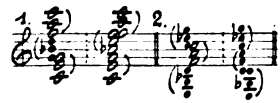
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;
b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *D*, *d*;
c) mista esterna, a una delle Triadi *i*, *s*, *I*, *S*. Esempî:

Esempio 559.



— Un amalgama costituito dalle Triadi *s*, *S*, *T* ossia una Biplagale promaggiore e un amalgama costituito dalle Triadi *S*, *s*, *t* ossia una Biplagale prominore possono essere trascurati in quanto che i loro suoni vengono piuttosto sentiti come esprimenti rispettivamente la $_{-}G$ e la ^{-}g. Esempio:

Esempio 560.



II. — ***Di tipo elittico ed infraglobale.***

α) *binomici:*

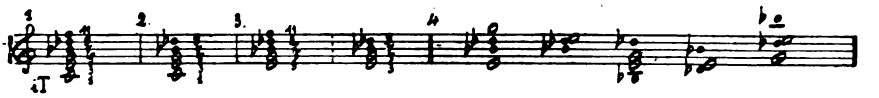
E¹. *La Elittica promaggiore*, costituita dalle Triadi *i*, *T*, in relazione elittica fra di loro; da qui il nome e la sigla *iT*.

Digitized by Google

L'ordine dal grave *T, i,* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 561.



Vie risolutive:

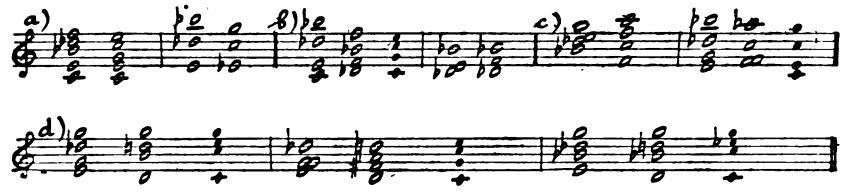
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *i;*

c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *S, d;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *D, I, s.* Esempî:

Esempio 562.



E². *La Elittica prominore,* opposta alla precedente e costituita dalle Triadi *I, t,* in relazione elittica fra loro; da qui il nome e la sigla *It.*

L'ordine dall'acuto *t, I* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 563.

Vie risolutive:

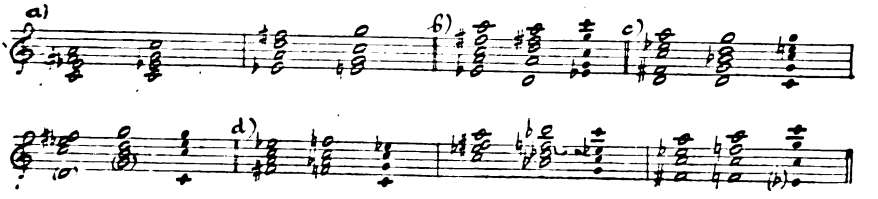
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *I;*

c) cadenzale esterna, a una delle Triadi *s, D;*

d) mista esterna, a una delle Triadi *d, i, S.* Esempî:

Esempio 564.



Digitized by Google

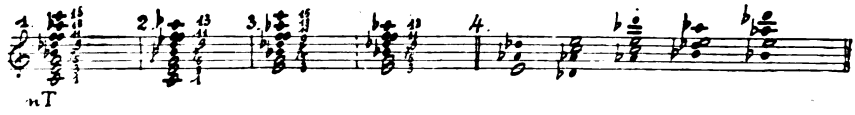
β) *trinomici:*

F[1]. *L'Infraglobale promaggiore*, costituita dalle Triadi *i*, *d*, *T*, cioè dagli elementi di una cadenza di tipo autentico e di una di tipo elittico; quindi il nome e la sigla *nT*.

L'ordine dal grave *T*, *i*, *d* dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

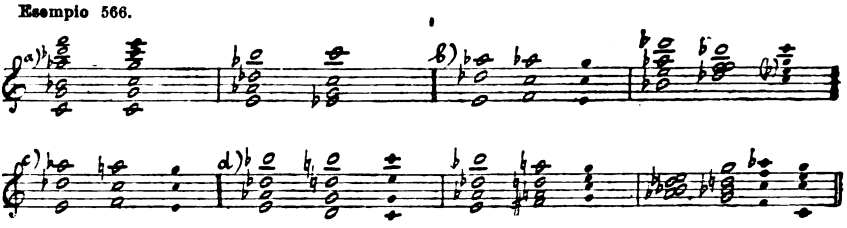
Esempio 565.



Vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;
b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *d*, *i*;
c) cadenzale esterna, alla Triade *S*;
d) mista esterna a una delle Triadi *D*, *I*, *s*. Esempî:

Esempio 566.

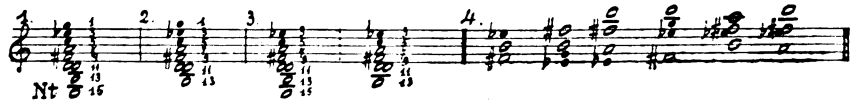


F[2]. *L'Infraglobale prominore*, opposta della precedente, e costituita da *I*, *D*, *t*, cioè anch'essa dagli elementi di una cadenza di tipo autentico e d'una di tipo elittico; quindi il nome e la sigla *Nt*.

L'ordine dall'acuto *t*, *I*, *D* dà uno Stato diretto ed una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 567.

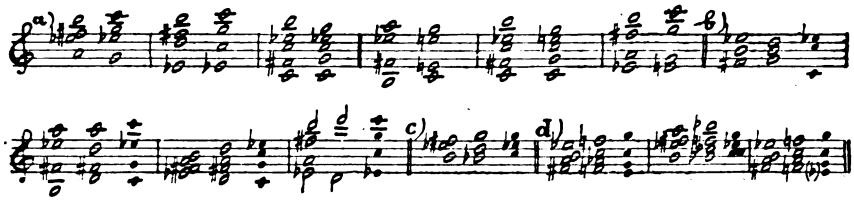


Vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;
b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *D*, *I*;
c) cadenzale esterna, alla Triade *s*;
d) mista esterna, a una delle Triadi *d*, *i*, *S*. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 568.

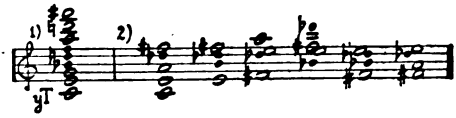


G¹. *La Bielittica promaggiore*, costituita da *I*, *i*, *T*, cioè dagli elementi di due cadenze di tipo elittico; quindi il nome e la sigla *yT*.

Anche tale Accordo, come la *y*, presenta normalmente ommissioni di suoni, tantochè la rappresentanza della *I* oppure della *i* è spesso ridotta alla sola rispettiva sensibile, della quale in tal caso aumenta il valore tetracordale. È esclusa una formazione per terze.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 569.

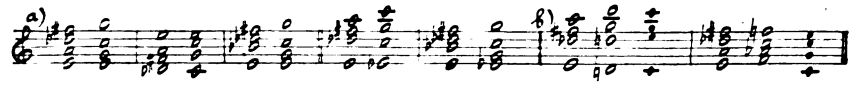


Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;

b) mista esterna, a una delle Triadi *D*, *d*. Esempî:

Esempio 570.

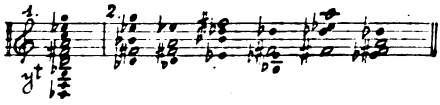


G². *La Bielittica prominore*, opposta della precedente e costituita dalle Triadi *i*, *I*, *t*, cioè anch'essa dagli elementi di due cadenze di tipo elittico; da cui il nome e la sigla *yt*.

Anche per essa sono normali ommissioni di suoni ed è esclusa ogni formazione per terze.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 571.

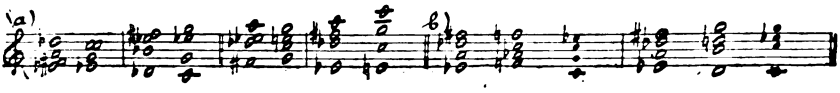


Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) mista esterna, a una delle Triadi *d*, *D*. Esempî:

Esempio 572.



Digitized by Google

§ **256. — Gli Accordi bimodali secondarî convergenti al Centro della Tonica espressa.** — Come si disse, Accordi bimodali convergenti sono quelli che oltre la Tonica contengono più Triadi le quali di per sè costituirebbero un Accordo primario convergente.

Noi consideriamo (ed esprimiamo in ciascuna sigla) il fatto di tale possibile Accordo primario convergente opponentesi alla simultanea espressa Tonica, quale espressione tipica dell'Accordo bimodale secondario convergente.

Poniamo poi in questa 1ª Suddivisione ciascun Accordo secondario nel quale due Subardinate convergono al Centro della Tonica espressa; porremo in una 2ª Suddivisione ciascun Accordo secondario nel quale due Subordinate convergono verso la 5ª della Tonica espressa, ed in una 3ª Suddivisione gli Accordi secondarî, in ciascuno dei quali due Subordinate convergono al Centro e due alla 5ª della Tonica espressa, Accordi che diremo quindi *Biconvergenti.*

I. — ***Con una sola Subordinata infrautentica.***

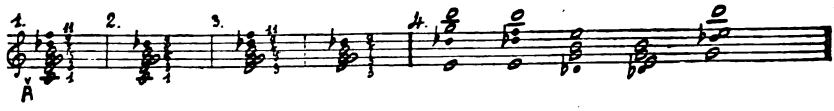
α) *trinomici:*

A[1]. *L'Autentica maggiore convergente,* comprendente le Triadi *i, D, T,* cioè la Dominante maggiore convergente e la Tonica maggiore; quindi sigla $\overset{\vee}{D}T$, oppure $\overset{\vee}{A}$.

Sono normalmente ommesse la 5ª di *D* e la 5ª di *i*. L'ordine dal grave *T, D, i,* dà per via analogica uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 573.



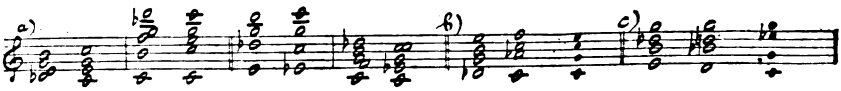
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t:*

b) cadenzale esterna, alla Triade *d*

c) mista esterna, alla Triade *s*. Esempî:

Esempio 574.



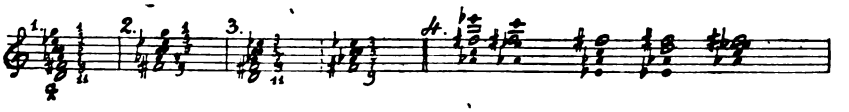
A[2]. *L'Autentica minore convergente,* opposta della precedente e comprendente le Triadi *I, d, t,* cioè la Dominante minore convergente e la Tonica minore; quindi sigla $\overset{\wedge}{dt}$ oppure $\hat{a}$.

Digitized by Google

Sono normalmente ommesse la 5ª della *I* e la 5ª della *d*. L'ordine dall'acuto *t, d, I* dà per via analogica uno Stato diretto ed una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 575.



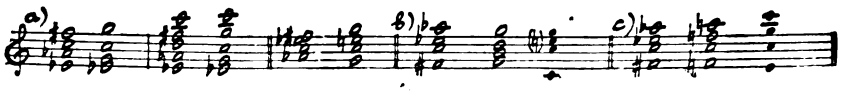
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale esterna, alla Triade *D;*

c) mista esterna, alla Triade *S*. Esempî:

Esempio 576.

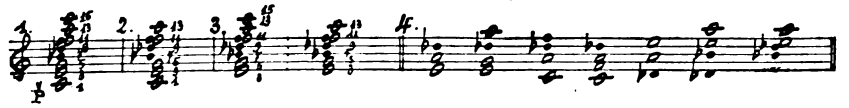


B¹. *La Plagale maggiore convergente*, comprendente le Triadi *i, S, T*, cioè la Semitonica maggiore convergente e la Tonica maggiore; quindi sigla $\breve{S}T$ oppure $\breve{P}$.

L'ordine dal grave *T, i, S* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 577.



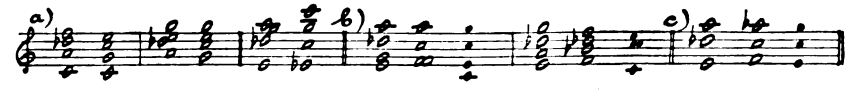
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *S, i;*

c) cadenzale esterna, alla Triade *d*. Esempî:

Esempio 578.



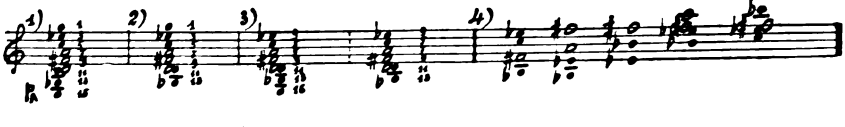
B². *La Plagale minore convergente*, opposta della precedente e comprendente le Triadi *I, s, t*, cioè la Semitonica minore convergente e la Tonica minore, da cui la sigla $\hat{st}$ oppure $\hat{p}$.

L'ordine dall'acuto *t, I, s* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Digitized by Google

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 579.



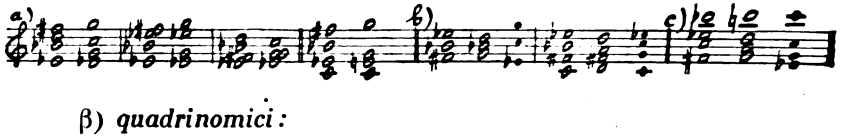
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *s*, *I*;

c) cadenzale esterna, alla Triade *D*. Esempî:

Esempio 580.



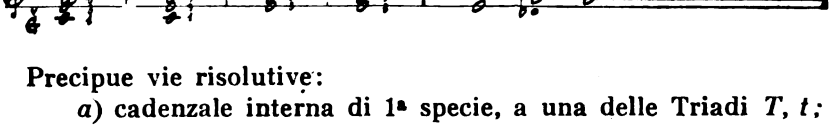
β) *quadrinomici:*

C¹. *La Globale maggiore convergente*, comprendente le Triadi *i*, *D*, *S*, *T* cioè la Cadenzale maggiore convergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\overset{\vee}{C}T$ oppure $\overset{\vee}{G}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *i* e della *D*. L'ordine dal grave *D*, *i*, *S*, *T* dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 581.



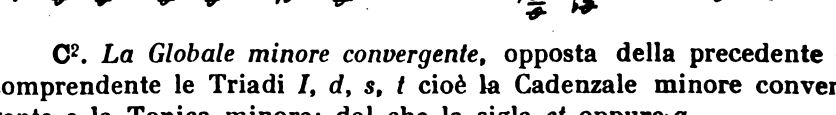
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;

b) cadenzale esterna, alla Triade *d*;

c) mista esterna, alla Triade *S*. Esempî:

Esempio 582.



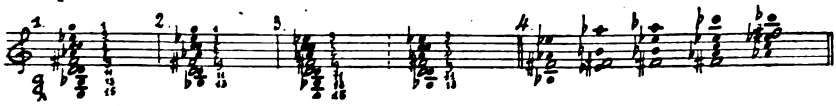
C². *La Globale minore convergente*, opposta della precedente e comprendente le Triadi *I*, *d*, *s*, *t* cioè la Cadenzale minore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\wedge}{ct}$ oppure $\hat{g}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *I* e della *d*. L'ordine dall'acuto *d*, *I*, *s*, *t* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Digitized by Google

Esempî: 1) Accordo totale; 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 583.



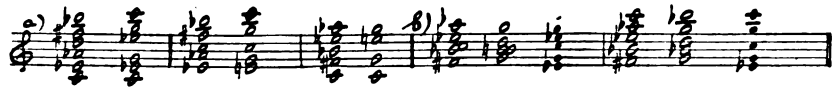
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale esterna, alla Triade *D*;

c) cadenzale esterna, alla Triade *s*. Esempî:

Esempio 584.



D^{1}. *La Biautentica promaggiore iperconvergente*, comprendente le Triadi *i*, *d*, *D*, *T*, cioè la Bidominante iperconvergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\overset{\vee}{\delta}T$.

Si ommette normalmente la 5ª della *i* e della *D*. L'ordine dal grave *D*, *i*, *d*, *T* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

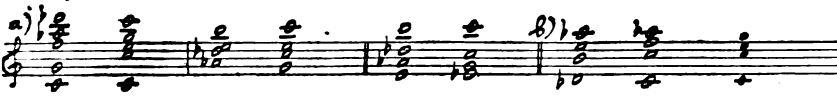
Esempio 585.

Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *d*. Esempî:

Esempio 586.

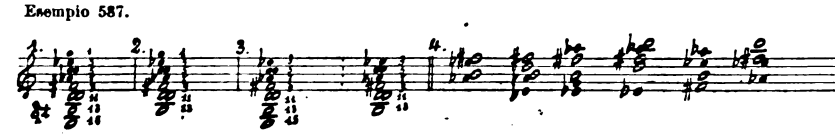


D^{2}. *La Biautentica prominore ipoconvergente*, opposta della precedente e comprendente le Triadi *I*, *D*, *d*, *t* cioè la Bidominante ipoconvergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\wedge}{\delta}t$.

Si ommette normalmente la 5ª della *I* e della *d*. L'ordine dall'acuto *d*, *I*, *D*, *t* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 587.



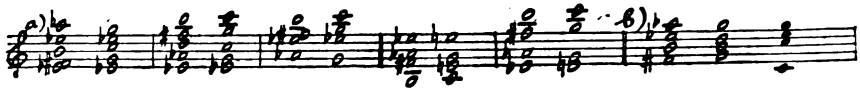
Digitized by Google

Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *D*. Esempî:

Esempio 588.



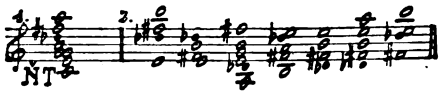
II. — ***Con entrambe le Subordinate infrautentiche.***

E[1]. *L'Infraglobale maggiore convergente*, comprendente le Triadi *i*, *D*, *I*, *T*, cioè la Infracadenzale maggiore convergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\check{N}T$.

Al pari della $\check{N}$, questo Accordo si presenta di raro e sempre incompleto; la *I* e la *i* sono spesso rappresentate dalla sola sensibile con aumentato valore tetracordale. È esclusa ogni formazione per terze.

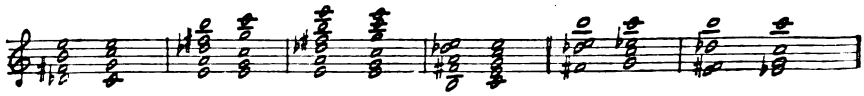
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 589.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna alla *T* o alla *t*. Esempî:

Esempio 590.

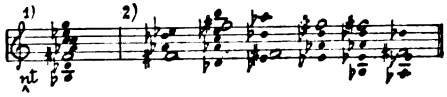


E[2]. *L'Infraglobale minore convergente*, opposta alla precedente e comprendente le Triadi *I*, *d*, *i*, *t*, cioè la Infracadenzale minore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\hat{nt}$.

Come il precedente anche questo Accordo presentasi di raro e incompleto ed esclude ogni formazione per terze.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

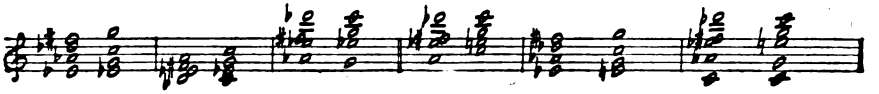
Esempio 591.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna alla *t* o alla *T*. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 592.



§ 257. — Gli Accordi bimodali secondari convergenti alla 5ª della Tonica espressa.

I. — *Con una sola Subordinata infraautentica.*

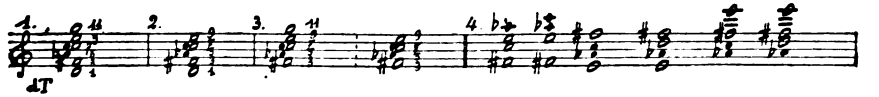
a) trinomici:

A[1]. *L'Autentica promaggiore convergente*, comprendente le Triadi *I, d, T*, cioè la Dominante minore convergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\hat{dT}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *I* e della *d*. L'ordine dal grave *I, d, T* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 593.



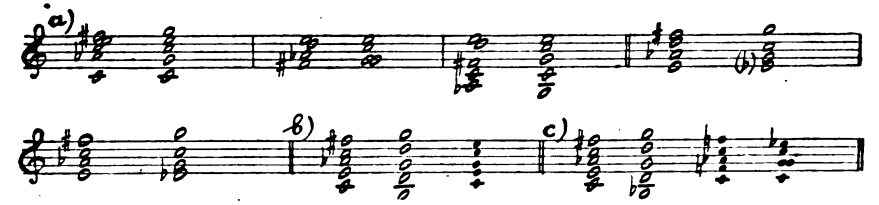
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale esterna, alla Triade *D;*

c) mista esterna, alla Triade *s*. Esempî:

Esempio 594.



A[2]. *L'Autentica prominore convergente*, opposta alla precedente e comprendente le Triadi *i, D, t*, cioè la Dominante maggiore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\check{Dt}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *i* e della *D*. L'ordine dall'acuto *i, D, t* dà uno Stato diretto ed una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 595.

Digitized by Google

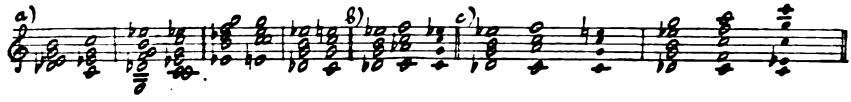
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale esterna, alla Triade *d;*

c) mista esterna, alla Triade *S*. Esempî:

Esempio 596.

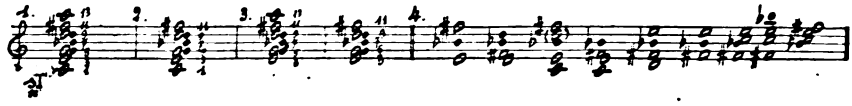


B¹. *La Plagale promaggiore convergente*, comprendente le Triadi *I, s, T*, cioè la Semitonica minore convergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\overset{\wedge}{sT}$.

L'ordine dal grave *T, s, I* dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 597.



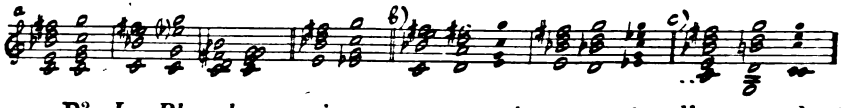
Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *I, s;*

c) cadenzale esterna, alla Triade *D*. Esempî:

Esempio 598.

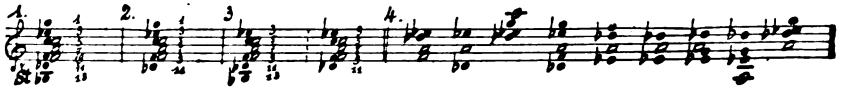


B². *La Plagale prominore convergente*, opposta alla precedente e comprendente le Triadi *i, S, t* cioè la Semitonica maggiore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\vee}{St}$.

L'ordine dall'acuto *t, S, i* dà uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 599.



Precipue vie risolutive:

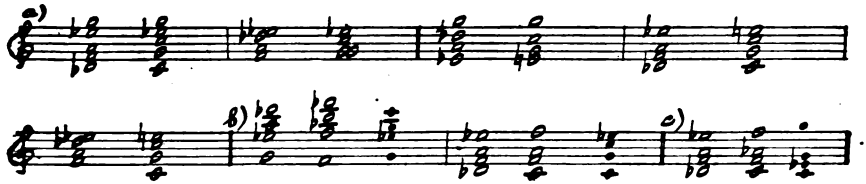
a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t, T;*

b) cadenzale interna di 2ª specie, a una delle Triadi *i, S;*

c) cadenzale esterna, alla Triade *d*. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 600.



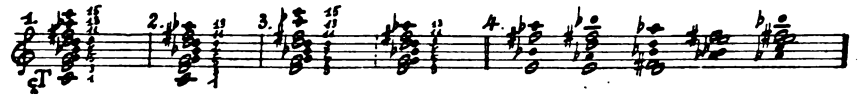
β) *quadrinomici:*

C[1]. *La Globale promaggiore convergente*, comprendente le Triadi *I, d, s, T*, cioè la Cadenzale minore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\wedge}{cT}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *I* e della *d*. L'ordine dal grave *T, s, I, d* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) dell'Accordo totale, 2) sue varietà, 3) suoi parziali, 4) rivolti:

Esempio 601.

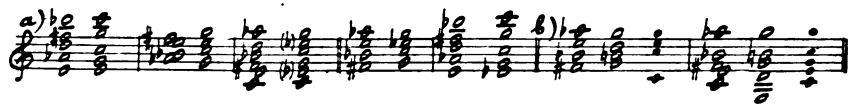


Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T, t;*

b) cadenzale esterna, alla Triade *D*. Esempî:

Esempio 602.

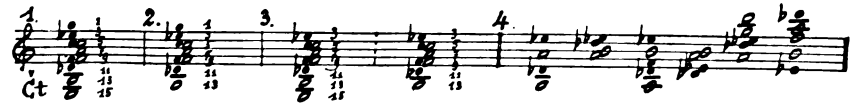


C[2]. *La Globale prominore convergente*, opposta alla precedente e comprendente le Triadi *i, D, S, t* cioè la Cadenzale maggiore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\vee}{Ct}$.

Si ommette normalmente la 5ª della *i* e della *D*. L'ordine dall'acuto *t, S, i, D* dà uno Stato diretto ed una numerica discendenti.

Esempî: 1) dell'Accordo totale, 2) sue varietà, 3) suoi parziali, 4) rivolti:

Esempio 603.



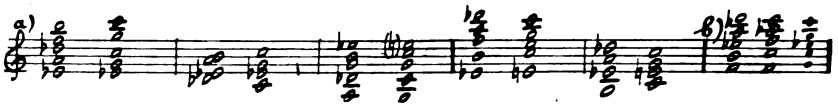
Digitized by Google

Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale esterna, alla Triade *d*. Esempî:

Esempio 604.

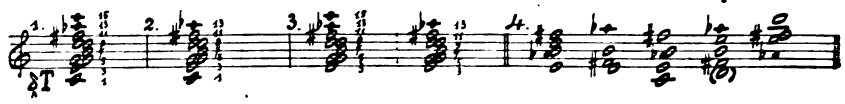


D^1. *La Biautentica promaggiore ipoconvergente*, comprendente le Triadi *I*, *d*, *D*, *T*, cioè la Bidominante ipoconvergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla δT.

Si ommette normalmente la 5ª della *I* e della *d*. L'ordine dal grave *T*, *D*, *I*, *d*, dà per via analogica uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) dell'Accordo totale, 2) sue varietà, 3) suoi parziali, 4) rivolti:

Esempio 605.

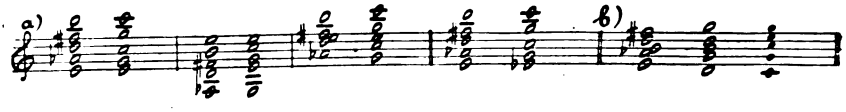


Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *T*, *t*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *D*. Esempî:

Esempio 606.

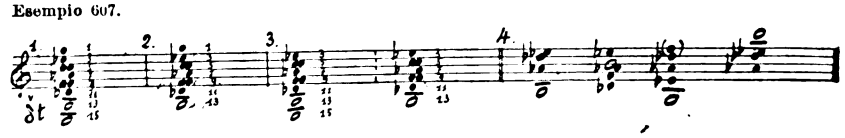


D^2. *La Biautentica prominore iperconvergente*, opposta alla precedente e comprendente le Triadi *i*, *D*, *d*, *t* cioè la Bidominante iperconvergente e la Tonica minore; dal che la sigla δt.

Si ommette normalmente la 5ª della *i* e della *D*. L'ordine dall'acuto *t*, *d*, *i*, *D* dà per via analogica uno Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) dell'Accordo totale, 2) sue varietà, 3) suoi parziali, 4) rivolti:

Esempio 607.



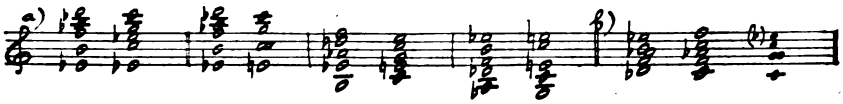
Digitized by Google

Precipue vie risolutive:

a) cadenzale interna di 1ª specie, a una delle Triadi *t*, *T*;

b) cadenzale interna di 2ª specie, alla Triade *d*. Esempî:

Esempio 608.



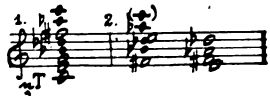
II. — ***Con entrambe le Subordinate infraautentiche:***

E[1]. *L'Infraglobale promaggiore convergente*, comprendente le Triadi *I*, *i*, *d*, *T* cioè la Infracadenzale minore convergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $n\hat{T}$.

Al pari della n, questo Accordo si presenta di raro e sempre incompleto; la $\hat{I}$ e la *i* sono anche qui spesso rappresentate dalle sensibili con aumentato valore tetracordale. È esclusa ogni formazione per terze.

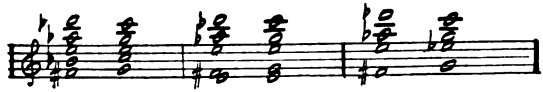
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 609.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna alla *T* o alla *t*. Esempî:

Esempio 610.

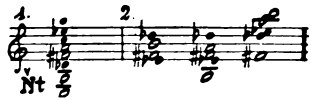


E[2]. *L'Infraglobale prominore convergente*, opposta della precedente e comprendente le Triadi *i*, *I*, *D*, *t* cioè l'Infracadenzale maggiore convergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\check{N}t$.

Come il precedente, anche questo Accordo presentasi di raro e incompleto, ed esclude ogni formazione per terze.

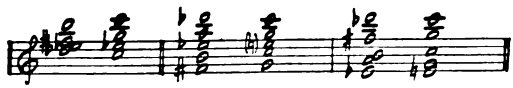
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 611.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna alla *t* o alla *T*. Esempî:

Esempio 612.



Digitized by Google

§ **258.** — **Gli Accordi bimodali secondarî biconvergenti.**

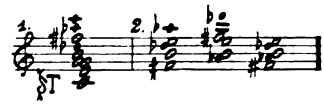
A[1]. *La Biautentica promaggiore biconvergente*, comprendente le Triadi *I*, *d*, *i*, *D*, *T* cioè la Bidominante biconvergente e la Tonica maggiore; dal che la sigla $\overset{\vee}{\delta}\hat{T}$.

Si noti anche come le Subordinate presenti in questo Accordo sono gli elementi dei due amalgami Infracadenzale maggiore (*N*) e Infracadenzale minore (*n*).

Questo Accordo si presenta assai di raro e sempre incompleto; le sensibili delle Subordinate compaiono spesso isolate, con aumentato valore tetracordale. È esclusa ogni formazione per terze.

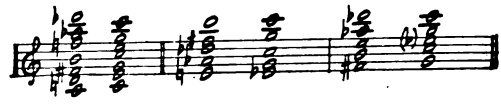
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 613.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna a una delle Triadi *T*, *t*. Esempî:

Esempio 614.

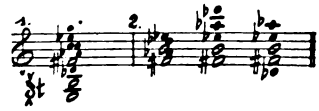


A[2]. *La Biautentica prominore biconvergente*, opposta della precedente e comprendente le Triadi *i*, *D*, *I*, *d*, *t* cioè la Bidominante biconvergente e la Tonica minore; dal che la sigla $\overset{\vee}{\delta}\hat{t}$. Le qui presenti Subordinate sono poi anche qui gli elementi dei due amalgami Infracadenzale maggiore (*N*) e minore (*n*).

Come il precedente, anche questo Accordo si presenta assai di rado e sempre incompleto ed esclude ogni formazione per terze.

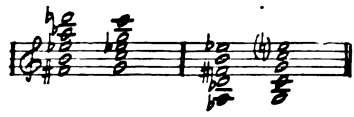
Esempî: 1) Accordo totale, 2) brani:

Esempio 615.



Precipua via risolutiva è quella cadenzale interna a una delle Triadi *t*, *T*. Esempî:

Esempio 616.



Digitized by Google

Capo V. — COLLEGAMENTO DI ACCORDO BIMODALE CON ALTRO ACCORDO.

§ **259.** — **A.** Abbiamo veduto come da una qualunque Triade del Sistema bimodale si possa, per simultaneità di gruppi triadici, giungere a uno qualunque degli Accordi bimodali e saranno gruppi cadenzali oppure periferici, tutti con una istessa Triade di partenza.

Abbiamo pure veduto come da ciascun Accordo bimodale si possa, per simultaneità di gruppi, giungere ad una Triade e cioè con gruppi aventi tutti la istessa Triade di arrivo.

Ora, una tale simultaneità può aver luogo anche ove i varî gruppi non abbiano tutti l'istessa Triade di partenza o tutti l'istessa Triade di arrivo, può cioè esser tale che alla partenza si abbia la contemporaneità di più Triadi vale a dire un Amalgama polivoco, ed altro Amalgama polivoco si abbia pure all'arrivo, avverandosi così una delle seguenti successioni:

α) da un Accordo unimodale ad un Accordo bimodale;
β) da un Accordo bimodale ad un Accordo unimodale;
γ) da un Accordo bimodale ad altro Accordo bimodale.

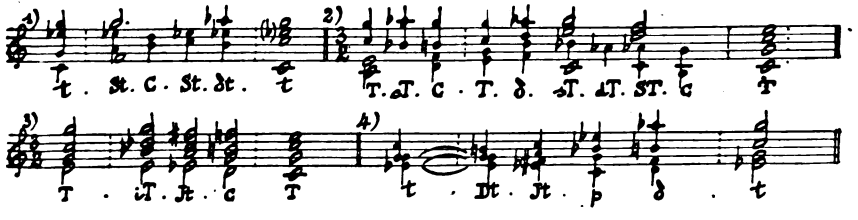
B. Anche qui si può applicare quanto, in linea generale, abbiamo detto per le successioni di Accordi unimodali e cioè che, come nelle successioni triadiche ci si presenta la contemporaneità di linee melodiche, così nelle successioni accordali ci si presenterà la contemporaneità di linee triadiche; queste però nei qui contemplati casi saranno costituite da successioni triadiche in parte unimodali, in parte bimodali.

§ **260.** — Il passaggio da Accordo bimodale ad altro Accordo (unimodale o bimodale) può talora presentare maggiore facilità ed immediatezza di collegamenti che non talun passaggio a Triade risolutiva e ciò in quanto che quello dia modo di formar gruppi cadenzali al posto di gruppi periferici proprî a quest'ultimo.

Ecco ora esempî di successioni accordali comprendenti Accordi bimodali e precisamente:

A, con Accordi bimodali non convergenti:

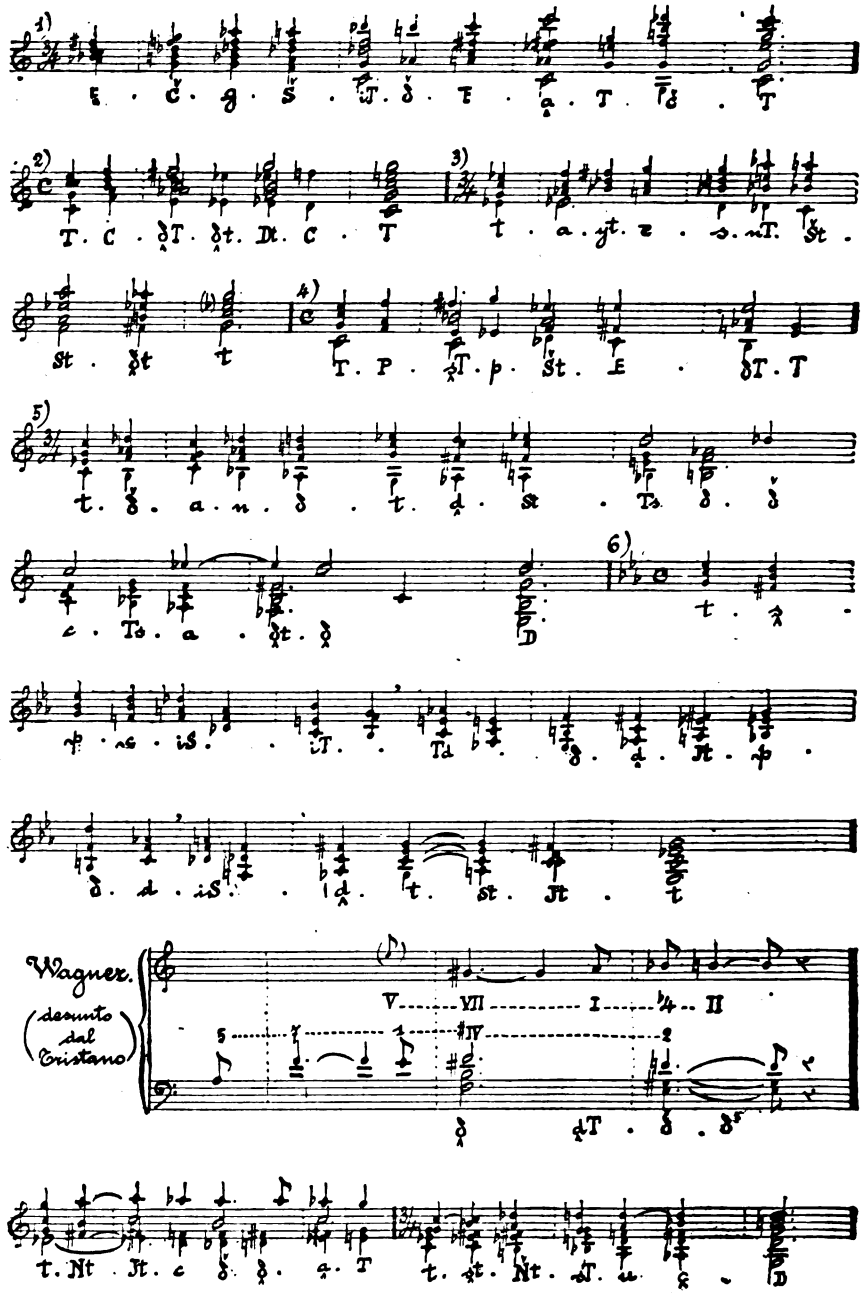
Esempio 617.



Digitized by Google

B, con Accordi bimodali convergenti:

Esempio 618.



Digitized by Google

Capo VI. — GLI ACCORDI BIMODALI E I RITARDI.

§ **261.** — **A.** Anche nel campo bimodale e colle istesse giustificazioni date nel campo unimodale, si può avverare il presentarsi di Accordo dissonante in uno o più dei tre momenti del processo di Ritardo, senza che muti con ciò la natura e — per così dire — la meccanica del Ritardo stesso, quali le abbiamo già analizzate.

Abbiamo veduto una successione di Triadi o linea triadica dar luogo al processo di Ritardo; orbene: simultanea a questa prima linea se ne può svolgere una seconda e tale che dalla simultaneità di una Triade di essa seconda linea con una Triade della prima linea risulti un Accordo bimodale.

B. È chiaro che ciascuna delle suddette due linee triadiche può costituire in sè successione unimodale, oppure successione bimodale; il processo di Ritardo può quindi — rispetto alla linea triadica che lo costituisce — essere in sè unimodale oppure bimodale.

§ **262.** — **A.** È chiaro pure che nel tempo istesso in cui si avvera un processo di Ritardo dentro alla prima linea triadica, un altro se ne può avverare dentro alla seconda linea, per cui (ove il momento di percussione dell'uno sia simultaneo a quello dell'altro) ne risulterà un Ritardo multiplo, i cui suoni ritardanti rappresenteranno due diverse Triadi e, talora, due modalità diverse.

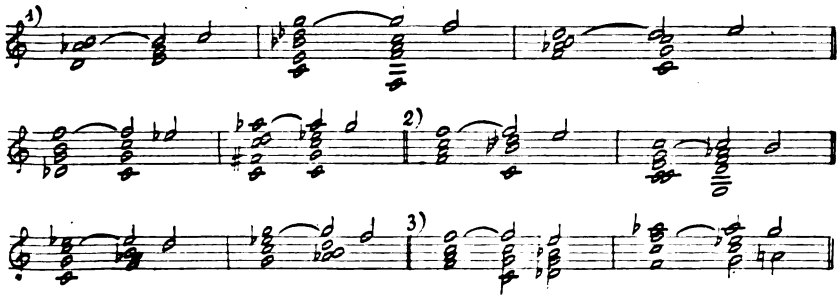
B. A queste due linee di Triadi possono poi aggiungersene altre, per cui potranno avverarsi anche Accordi bimodali plurinomici ed anche Ritardi multipli di tre o più suoni.

§ **263.** — Vediamo ora queste varie guise di concomitanza di Accordo bimodale con processo di Ritardo in pratici esempî:

A. Processo di Ritardo semplice unimodale; Accordo bimodale nel momento:

1) della preparazione, 2) della percussione, 3) della risoluzione:

Esempio 619.

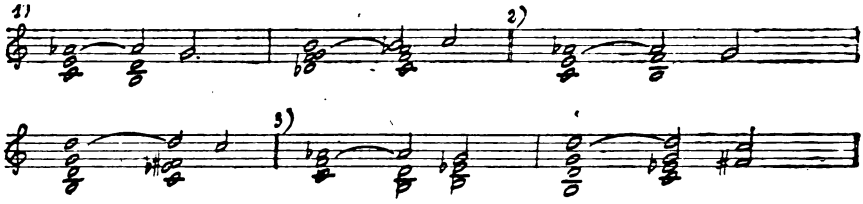


Digitized by Google

B. Processo di Ritardo semplice bimodale; Accordo bimodale nel momento:

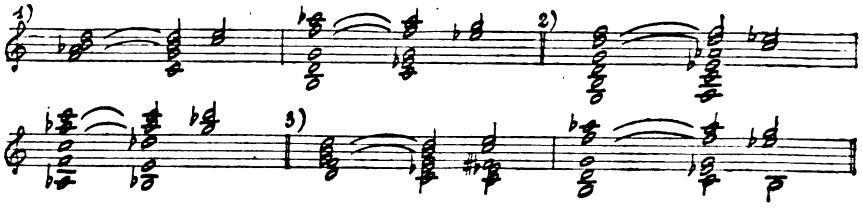
1) della preparazione, 2) della percussione, 3) della risoluzione:

Esempio 620.



C. Processo di Ritardo multiplo unimodale o bimodale; Accordo bimodale in uno o più momenti del processo stesso:

Esempio 621.



Parte III. — FORME IMITATIVE DENTRO AL SISTEMA BIMODALE.

Capo I. — FORME IMITATIVE PERFETTE.

I. — *Le Zone cadenzali ascendenti.*

§ **264.** — **Forme pure**: *le Zone cadenzali ascendenti primitive.* — **A.** Il Sistema bimodale come assume ogni forma tipica del suo ambito maggiore, così ne assume anche le forme imitative e, prime fra tutte, quelle perfette, cioè le Zone cadenzali dei gradi V e IV; queste Zone e le loro forme consonanti e dissonanti sono state da noi già studiate a loro luogo come facenti parte appunto di quella Tonalità maggiore estesa che vedemmo poi venir a costituire parte integrante del Sistema bimodale; e come tali le diremo *Zone primitive.*

Dentro al Sistema bimodale esse si comportano esattamente come dentro alla Tonalità maggiore e ciò anche quando vengano a trovarsi precedute o seguite da forme bimodali o anche discendenti.

Digitized by Google

B. In quanto le qui contemplate Zone primitive dei gradi V e IV sono ascendenti e costruite con materiali della gamma ascendente, in quanto cioè appartengono per forma e sostanza al 'ambito maggiore, di cui imitano i fatti tipici e da cui prendono i suoni, le qualificheremo (a differenza di altre con diversa natura e che ora vedremo) *forme pure*.

§ **265.** — **Forme impure:** *le Zone cadenzali ascendenti relative.* — **A.** Nel Sistema bimodale si costituiscono appunto delle nuove Zone cadenzali di forma ascendente ma con materiali discendenti ed ecco in quale guisa:

il materiale sonoro di quella Gamma estesa discendente, la quale è parte integrante del Sistema bimodale e ne forma l'ambito discendente, viene anche a costituire dei Tetracordi incidentali ascendenti; limiti di tali Te racordi incidentali sono i gradi 2-6, 6-3, 3-7, 7-♭4; il grado 2 è omofono al grado IV, che abbiamo già veduto costituirsi Quasi-tonica di una sua Zona cadenzale; il grado ♭4 non può qui assumere funzione, neppure imitativa, di Finale melodica ascendente (e quindi di Quasi-tonica) in quanto questa sua funzione presupporrebbe una ascendente gamma imitativa che dovrebbe contenere, come suo quarto suono, l'omofono di un qui non esistente grado ♭1; per contro, ciascuno dei gradi 6, 3, 7 ha la possibilità di assumere funzione di Finale melodica imitativa ascendente di una sua gamma estesa dal solo lato autentico e costituita (salvo che pel primo tetracordo estensivo) da tetracordi che trovano i loro omofoni fra i suindicati incidentali.

Si avranno adunque:

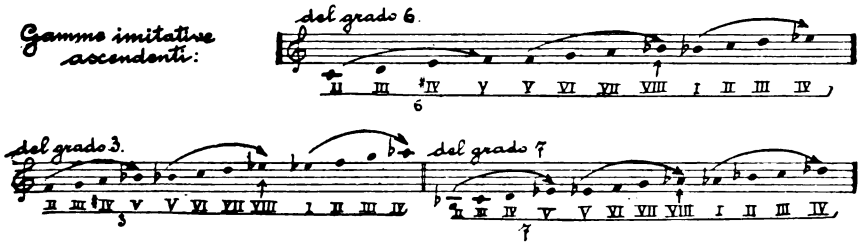
1) una gamma imitativa ascendente del grado 6 coi tetracordi delimitati dai gradi: I-IV, 2-6, 6-3;

2) una gamma imitativa ascendente del grado 3 coi tetracordi delimitati dai gradi: 2-6, 8-3, 3-7;

3) una gamma imitativa ascendente del grado 7 coi tetracordi delimitati dai gradi: 6-3, 3-7, 7-♭4;

come è esemplificato nel seguente specchietto:

Esempio 623.



Digitized by Google

B. Fra i limiti tetracordali proprî alle suelencate gamme imitative, quelli costituiti dai gradi I e IV trovano nelle Triadi tipiche dei gradi stessi, proprie all'ambito originario, le loro amplificazioni e queste Triadi prendono, a questo scopo, funzione imitativa, colle sigle ^{1}I, ^{1}IV. Data l'omofonia fra i tetracordi IV-♭VII e 2-6 la Triade imitativa ^{1}IV serve poi di amplificazione ascendente anche al grado 2.

Inoltre, i limiti costituiti dai gradi 6, 3, 7, ♭4 si costruiscono dei proprî amalgami amplificatori ascendenti imitativi e precisamente:

il grado 6, coi suoni dei gradi 6, 4, 2, un amalgama che segneremo ^{1}6;

il grado 3, coi suoni dei gradi 3, 1, 6, un amalgama che segneremo ^{1}3;

il grado 7, coi suoni dei gradi 7, 5, 3, un amalgama che segneremo ^{1}7;

il grado ♭4, coi suoni dei gradi ♭4, 2, 7, un amalgama che segneremo ^{1}♭4.

Questi amalgami amplificatori imitativi di forma ascendente, ma costruiti con materiali di Gamma fondamentale discendente prenderanno il nome di Quasi-triadi. Quindi, ad esempio, ^{1}6 leggesi: Quasi-triade ascendente del grado 6. Grazie a tali amplificazioni, ciascuna delle suindicate gamme prende, in via imitativa, un carattere di Ambito tonale, diviene cioè Zona cadenzale e potrà arricchirsi anche degli Accordi imitativi costituibili colle rispettive Quasi-triadi e Triadi imitative.

C. Il complesso delle forme per ognuna delle tre nuove Zone sarà da noi indicato colle seguenti sigle:

Zona ascendente del grado 6:

Triadi: $\frac{I,\ D,\ T,\ S}{6}$, Accordi: $\frac{C,\ A,\ P,\ G}{6}$, $\frac{N,\ E,\ G}{6}$;

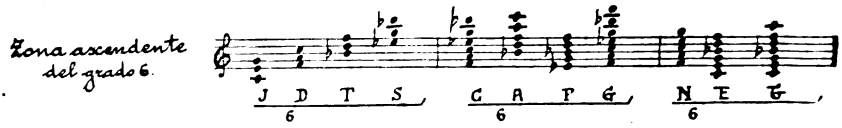
Zona ascendente del grado 3:

Triadi: $\frac{I,\ D,\ T,\ S}{3}$, Accordi: $\frac{C,\ A,\ P,\ G}{3}$, $\frac{N,\ E,\ G}{3}$;

Zona ascendente del grado 7:

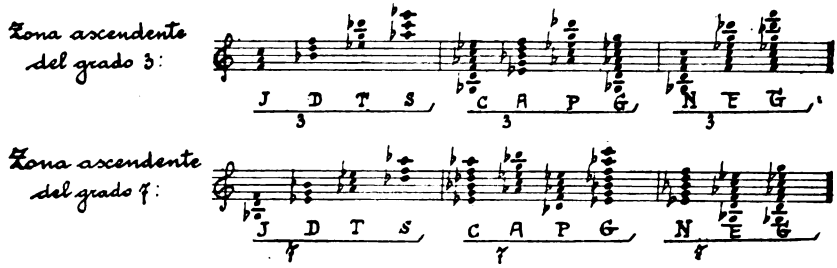
Triadi: $\frac{I,\ D,\ T,\ S}{7}$, Accordi: $\frac{C,\ A,\ P,\ G}{7}$, $\frac{N,\ E,\ G}{7}$.

Esempio 623.



Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 623.



D. In quanto queste tre nuove Zone cadenzali dei gradi 6, 3, 7 sono ascendenti ma costruite (salvo il primo tetracordo estensivo) con materiali di Gamma discendente, cioè imitano forme tipiche dell'ambito maggiore, mentre prendono i suoni dall'ambito minore, sono da qualificarsi come *forme impure*. Questa natura impura traspare anche dalle sigle delle Quasi-triadi di queste zone, sigle formate da cifra di tipo discendente, e indice di tipo ascendente (cioè collocato più alto che la cifra); esempio $^{1}6$, $^{1}3$.

E. Al suindicato assieme dei tetracordi incidentali ascendenti prodotti, dentro al Sistema bimodale, dalla Gamma dell'ambito discendente, si presenta omofono l'assieme dei tetracordi essenziali integranti la Gamma di quella Tonalità maggiore che ha per Tonica il suono omofono al grado 3 del Sistema bimodale stesso. Usualmente questa Tonalità maggiore si designa come *Relativa maggiore* rispetto al suddetto ambito discendente, col quale ha tutti i suoni in comune. Ora, le forme delle qui sopra analizzate Zone cadenzali ascendenti dei gradi 6, 3, 7 vengono naturalmente ad essere tutte (eccettuate quelle estensive nella zona del grado 6) omofone a forme tipiche di tale Tonalità relativa maggiore: in vista di ciò noi designeremo quelle zone come *Zone cadenzali maggiori relative*.

II. — *Le Zone cadenzali discendenti.*

§ 266. — Forme pure: *le Zone cadenzali discendenti primitive.* **— A.** Il Sistema bimodale, come assume tutte le forme tipiche del suo ambito minore, così ne assume anche le forme imitative e, prime fra tutte, quelle perfette, cioè le Zone cadenzali dei gradi 5 e 4 (zone primitive) con tutte le loro forme consonanti e dissonanti, quali furono da noi a loro luogo analizzate.

Tali Zone si comportano dentro al Sistema bimodale a quella stessa guisa che dentro alla Tonalità minore, nella quale le abbiamo viste nascere.

B. In quanto queste primitive Zone dei gradi 5 e 4 sono discendenti e costruite con materiali della Gamma discendente, cioè imitano

Digitized by Google

forme tipiche dell'ambito minore con suoni dell'ambito minore stesso, potranno qualificarsi come *forme pure*.

§ **267.** — **Forme impure:** *le Zone cadenzali discendenti relative.* — **A.** Nella stessa guisa e colle istesse giustificazioni date per le Zone relative ascendenti, si costituiscono dentro al Sistema bimodale Zone relative discendenti.

Infatti: la Gamma estesa ascendente, che forma l'ambito ascendente del Sistema bimodale, viene a costituire Tetracordi incidentali discendenti, aventi per limiti i gradi II - VI, VI - III, III - VII, VII - ♯IV; il grado II è omofono al grado 4 che vedemmo già costituirsi Quasi-tonica di una sua Zona cadenzale discendente; il grado ♯IV non può assumere funzione di Finale melodica di gamma imitativa discendente, perchè a questa occorrerebbe quale quarto suono l'omofono di un qui inesistente grado ♯I; per contro, ciascuno dei gradi VI, III, VII puo assumere funzione di Finale melodica imitativa discendente di una sua gamma estesa dal solo lato autentico e riproducente (salvo che pel Tetracordo estensivo nella Gamma del grado VI) Tetracordi incidentali fra quelli suindicati. Avremo adunque:

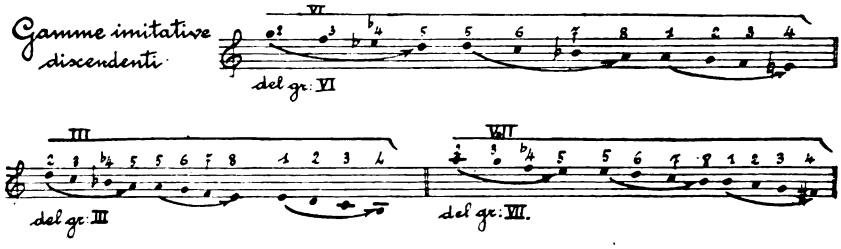
1) una gamma imitativa discendente del grado VI coi tetracordi delimitati dai gradi: 1 - 4, II - VI, VI - III;

2) una gamma imitativa discendente del grado III coi tetracordi delimitati dai gradi: II - VI, VI - III, III - VII;

3) una gamma imitativa discendente del grado VII coi tetracordi delimitati dai gradi: VI - III, III - VII, VII - ♯IV;

come è esemplificato nel seguente specchietto:

Esempio 624.



B. I limiti costituiti dai gradi 1, 4 (del Tetracordo estensivo nella Gamma del grado VI) trovano le loro amplificazioni nelle Triadi tipiche dei gradi stessi e queste Triadi prendono perciò funzione imitativa, colle sigle $_1$1, $_1$4. Data poi l'omofonia fra il Tetracordo 4 - ♮7 e il Tetracordo II - VI, la Triade imitativa $_1$4 servirà come amplificazione discendente anche pel grado II.

Digitized by Google

Inoltre i limiti costituiti dai gradi VI, III, VII, ♯IV si costruiscono in via imitativa proprî amalgami amplificatori discendenti e cioè:

il grado VI, coi suoni dei gradi VI, IV, II, un amalgama che segneremo $_1$VI;

il grado III, coi suoni dei gradi III, I, VI, un amalgama che segneremo $_1$III;

il grado VII, coi suoni dei gradi VII, V, III, un amalgama che segnerèmo $_1$VII;

il grado ♯IV, coi suoni dei gradi ♯IV, II, VII, un amalgama che segneremo $_1$♯IV.

Questi amalgami di forma discendente e costituiti con materiale ascendente, prendono per ciò il nome di Quasi-triadi. Quindi, ad esempio, $_1$VI leggesi: Quasi-triade discendente del grado VI.

Grazie a tali amplificazioni ciascuna suelencata Gamma imitativa discendente prende un carattere imitativo di Ambito tonale, diviene cioè Zona cadenzale discendente e potrà arricchirsi degli Accordi imitativi costituibili colle rispettive Quasi-triadi e Triadi imitative.

C. Il complesso delle forme per ognuna delle tre suddette Zone sarà da noi indicato colle seguenti sigle:

Zona discendente del grado VI:

Triadi: $\frac{VI}{i,\ d,\ t,\ s}$, Accordi: $\frac{VI}{c,\ a,\ p,\ g}$, $\frac{VI}{n,\ \_e,\ \_g}$;

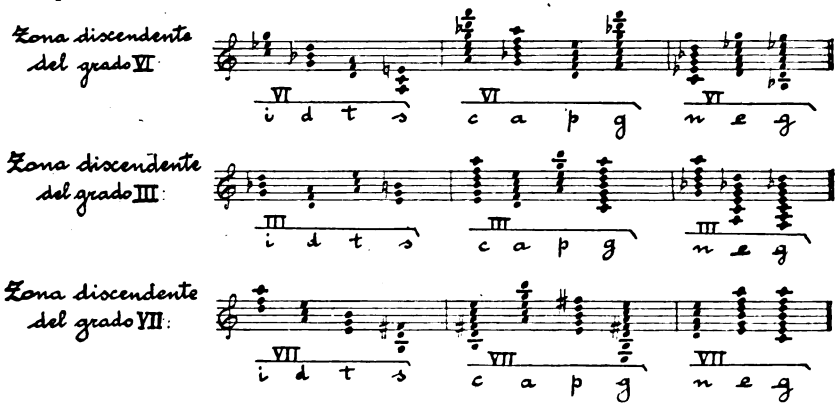
Zona discendente del grado III:

Triadi: $\frac{III}{i,\ d,\ t,\ s}$, Accordi: $\frac{III}{c,\ a,\ p,\ g}$, $\frac{III}{n,\ \_e,\ \_g}$;

Zona discendente del grado VII:

Triadi: $\frac{VII}{i,\ d,\ t,\ s}$, Accordi: $\frac{VII}{c,\ a,\ p,\ g}$, $\frac{VII}{n,\ \_e,\ \_g}$.

Esempio 625.



Digitized by Google

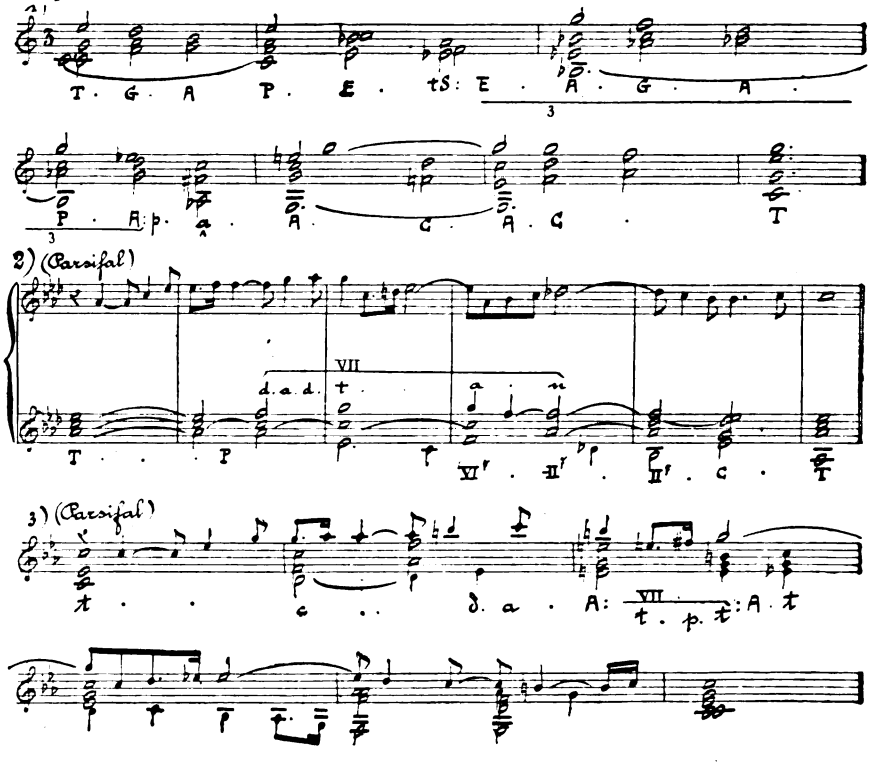
D. In quanto le forme in queste Zone cadenzali dei gr. VI, III, VII sono discendenti, ma costruite (salvo un tetracordo estensivo) con materiali di Gamma ascendente, cioè imitano forme tipiche dell'ambito minore con suoni dell'ambito maggiore, sono da qualificarsi *forme impure*. Tale natura impura traspare anche dalle sigle delle rispettive Quasi-triadi, sigle formate da cifra di tipo ascendente e indice di tipo discendente (cioè collocato più basso che la cifra); es. $_1$VI.

E. Al sopra citato assieme dei Tetracordi incidentali discendenti, prodotti dentro al Sistema bimodale dalla Gamma dell'ambito ascendente, si presenta omofono l'assieme dei Tetracordi essenziali integranti la Gamma di quella Tonalità minore che ha per Tonica il suono omofono al grado III del Sistema bimodale stesso. Usasi designare questa Tonalità minore come *Relativa minore* rispetto al suddetto Ambito ascendente, col quale ha tutti i suoni in comune.

Ora, le forme delle Zone cadenzali discendenti dei gradi VI, III, VII essendo omofone tutte (eccetto solo quelle estensive nella Zona del grado VI) a forme tipiche di tale Tonalità relativa minore, noi designeremo quelle Zone come *Zone cadenzali minori relative*.

Ecco esempî di uso pratico delle Zone cadenzali relative:

Esempio 626.



Digitized by Google

III. — *Le Zone cadenzali bimodali.*

§ **268.** — Da quanto si è detto qui sopra risulta che il Sistema bimodale comprende in sè accanto alla Zona cadenzale ascendente del grado V anche la Zona discendente del grado 4, ed accanto alla Zona ascendente del grado IV anche la Zona discendente del grado 5. Ora si osservi che fra quelle due prime, come pure fra queste due ultime intercorre quella istessa relazione che abbiamo visto intercorrere tra elementi dei due Ambiti, ascendente e discendente, costituenti un Sistema bimodale.

Pur tenendo conto che le qui contemplate, al pari di tutte le altre Zone cadenzali, mancano degli elementi ultraplagali, che la Zona del grado V manca finora di una sua *I*, e la Zona del grado 5 manca finora di una sua *i*, pur tuttavia da quella relazione consegue che gli elementi della Zona del grado V possono unirsi a quelli della Zona del grado 4 e gli elementi della Zona del grado IV a quelli della Zona del grado 5 per costituire, benchè in guisa incompleta, due imitazioni del Sistema bimodale, che per semplicità indicheremo col solo numero del grado costituente la rispettiva Finale melodica ascendente, numero che si porrà poi sotto alle sigle indicanti amalgami, sia ascendenti che discendenti, della Zona;

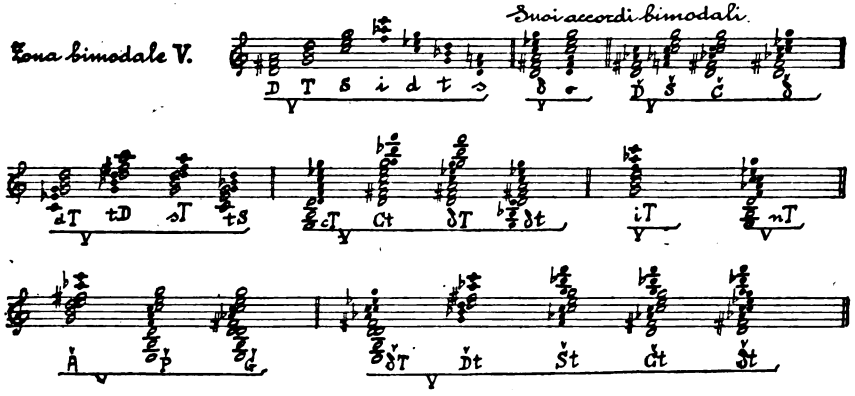
avremo adunque:

1) Zona bimodale V, 2) Zona bimodale IV.

La prima di queste Zone bimodali potrà costituirsi amalgami imitanti tutti gli amalgami bimodali tipici, esclusi quelli contenenti una *I*; la seconda potrà costituirsi amalgami imitanti tutti gli amalgami bimodali tipici, esclusi quelli contenenti una *i*.

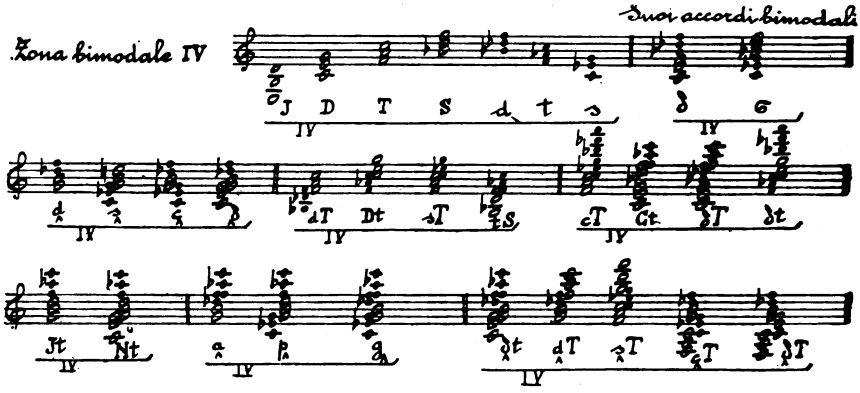
Dei quali fatti diamo sigle ed esempi nei seguenti diagrammi:

Esempio 627.



Digitized by Google

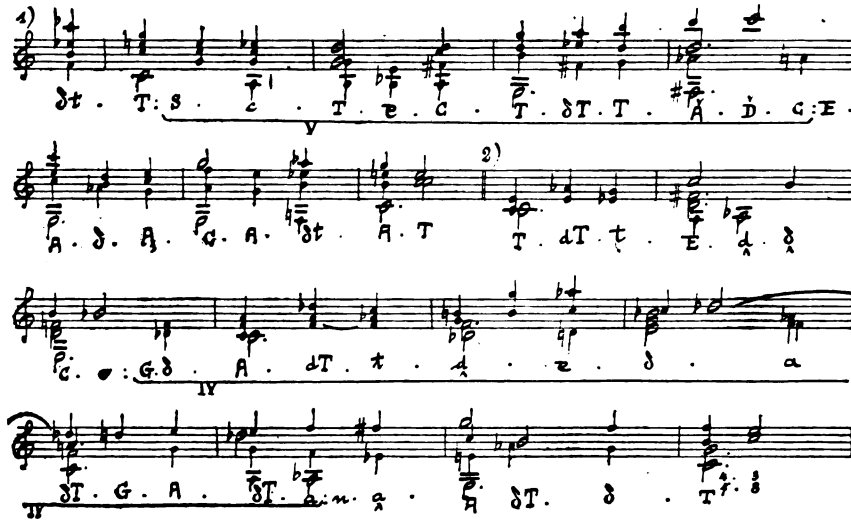
Seguito dell' Esempio 627.



§ **269**. — Dentro al Sistema bimodale, il passaggio da forme tipiche a forme di una qualsiasi Zona cadenzale e così pure il passaggio inverso, avvengono sempre pel fatto che uno stesso amalgama assume funzione tipica rispetto a quanto lo precede e funzione imitativa, cioè di elemento di Zona cadenzale, rispetto a quanto lo segue o viceversa.

Eccone alcuni esempî pratici:

Esempio 628.



Digitized by Google

Capo II. — FORME IMITATIVE IMPERFETTE.

I. — *I Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti.*

§ **270.** — **Forme pure:** *I Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti originari.* — Accanto alle forme tipiche ascendenti e alle primitive Zone cadenzali ascendenti (forme pure perfette), il Sistema bimodale assume anche gli originarî Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti, completando così l'assunzione di tutte le forme tipiche ed imitative proprie a quell'ambito tonale maggiore che costituisce una sua parte integrante.

Questi Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti originarî, iniziantisi dai gradi II, VI, III, VII, IV, I, che abbiamo analizzati a lor luogo nella unimodale Tonalità maggiore, essendo riproduzioni di forme tipiche ascendenti, costruite con materiali di Gamma pure ascendente, risultano *forme pure*, d'altra parte, come già sappiamo, *imperfette*.

§ **271.** — **Forme impure: A.** *I Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti relativi.* — I. Accanto alle ascendenti forme impure perfette, cioè alle Zone cadenzali ascendenti relative, costruite col materiale esteso dell'ambito discendente e omofone a forme tipiche ascendenti della Tonalità relativa maggiore, il Sistema bimodale accoglie anche, come suoi Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti, forme impure imperfette, costruite anch'esse con materiale del suo ambito discendente, però col solo materiale originario, e omofone ai Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti proprî a quella istessa Tonalità relativa maggiore nel suo ambito originario.

Queste nuove forme imitative costituiranno, dentro al Sistema bimodale, *i Gruppi pseudo-cadenzali relativi maggiori.*

Eccone il riassunto e l'esemplificazione:

a) Gruppo ascendente dal grado 2: pseudo-dominante $^{1}2$; pseudo-cadenzale 2^{7}, 2^{9}; pseudo-tonica $^{1}6$; pseudo-tricordi $^{p}1$;

b) Gruppo ascendente dal grado 5: pseudo-dominante $^{1}5$; pseudo-cadenzale 5^{7}, 5^{9}; pseudo-tonica $^{1}2$; pseudo-tricordi $^{a}7$;

c) Gruppo ascendente dal grado 1: pseudo-dominante $^{1}1$; pseudo-cadenzale 1^{7}, 1^{9}; pseudo-tonica $^{1}5$; pseudo-tricordi $^{a}3$, $^{p}7$;

d) Gruppo ascendente dal grado 4: pseudo-dominante $^{1}4$; pseudo-cadenzale 4^{7}, 4^{9}; pseudo-tonica $^{1}1$; pseudo-tricordi $^{a}6$;

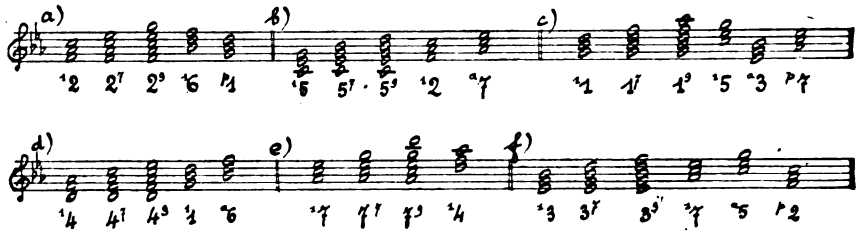
e) Gruppo ascendente dal grado 7: pseudo-dominante $^{1}7$; pseudo-cadenzale 7^{7}, 7^{9}; pseudo-tonica $^{1}4$;

f) Gruppo ascendente dal grado 3: pseudo-dominante $^{1}3$; pseudo-cadenzale 3^{7}, 3^{9}; pseudo-tonica $^{1}7$; pseudo-tricordi $^{a}5$, $^{p}2$, nel quale ultimo Gruppo ricompaiono anche due forme perfette cioè le Quasi-triadi $^{1}3$, $^{1}7$, con funzioni similari a quelle delle Pseudo-

Digitized by Google

triadi degli altri cinque gruppi. Le forme parziali delle Cadenzali si presentano qui come nella Tonalità relativa.

Esempio 629.



Si noti anche qui come la natura impura degli amalgami traspaia anche dalle sigle formate da una cifra di tipo discendente e da un indice di tipo ascendente.

II. Aggiungendo a questi Gruppi pseudo-cadenzali le seguenti forme della Zona relativa maggiore del grado 3:

$$\frac{D,\ D^7,\ D^9}{3},\quad \frac{T}{3},\quad \frac{{}^{\smile}A,\ {}^{\smile}P}{3},$$

indicabili in tal caso come: $^{1}6$, 6^{7}, 6^{9}; $^{1}3$; $^{a}1$, $^{p}5$, si avrà un ciclo di cadenze ascendenti percorrente tutti i suoni dell'ambito discendente *originario;* e di tali cadenze imitative potranno avverarsi successioni, innesti, progressioni, però colle seguenti caratteristiche:

a) tutti questi Gruppi essendo semplicemente imitativi, mentre essi risuonano noi prevediamo e sentiamo sempre come unica tipica Quinta tonale tonica quella sempre che è la Quinta tonale tonica dell'intero Sistema bimodale;

b) la stessa natura imitativa di tali Gruppi implica un conseguente successivo passaggio (per le Progressioni conclusivo) al campo tipico del Sistema bimodale, passaggio che praticamente si avvera in una delle seguenti guise:

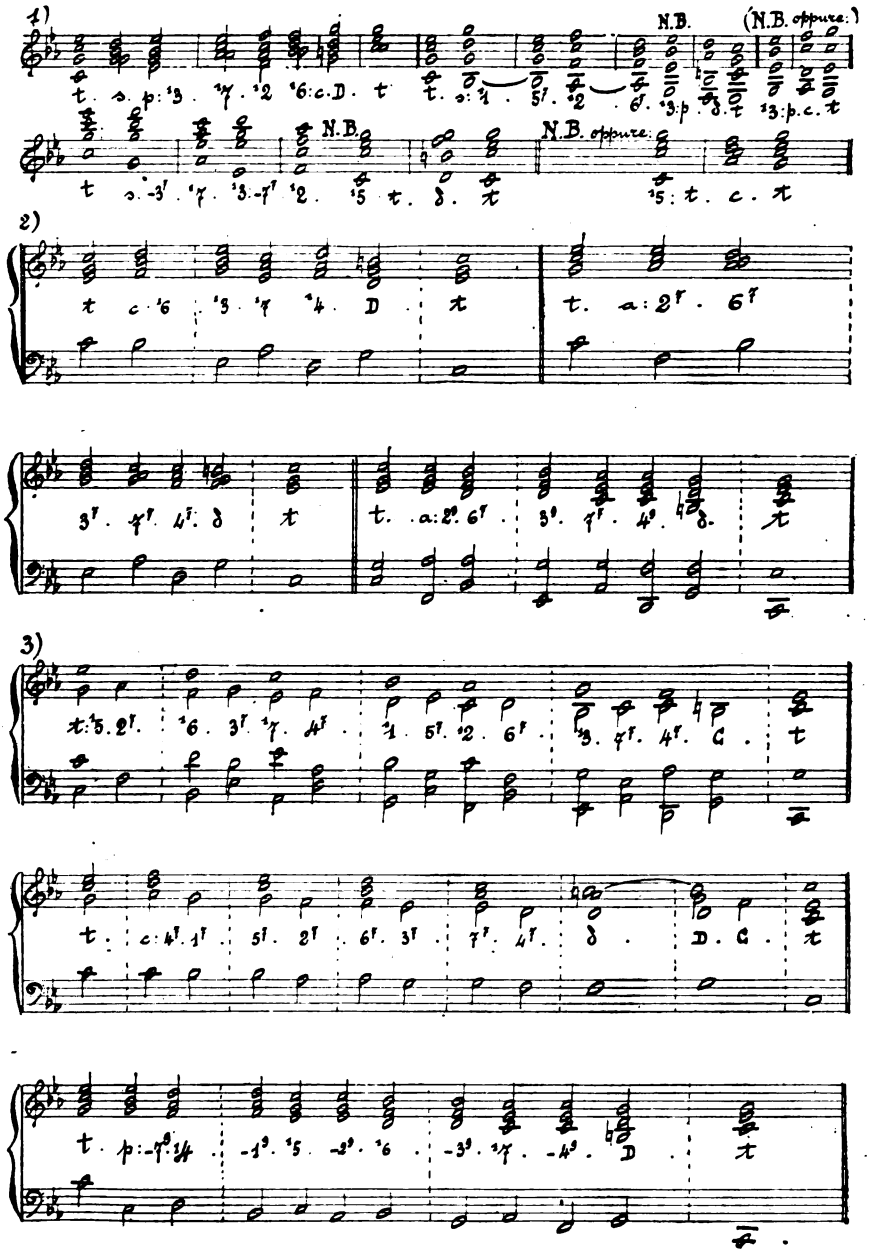
1) un amalgama assume la doppia funzione di amalgama imitativo ascendente rispetto a quanto lo precede e di amalgama tipico discendente rispetto a quanto lo segue, avverandosi così una metátesi, oppure

2) uno degli amalgami $^{1}4$, 4^{7}, 4^{9} (-4^{7}, -4^{9}), invece che procedere alla méta armonica del rispettivo Gruppo, cioè alla $^{1}1$, procede alla *D* (avente colla $^{1}1$ i limiti in comune), talvolta anche conglobata in Accordo dissonante tipico, avverandosi così uno speciale tipo di Gruppo bimodale, comprendente un Amalgama imitativo ed uno tipico, anello caratteristico tra il campo imitativo ascendente relativo e il campo tipico del Sistema bimodale (promaggiore o prominore), e specialmente inizio della Codetta nelle Progressioni ascendenti del Prominore.

Digitized by Google

Ecco esempî di tali passaggi: 1) mediante metátesi, 2) mediante gruppo bimodale, 3) progressioni:

Esempio 630.



Digitized by Google

B. *Gruppi pseudo-cadenzali dentro a ciascuna zona ascendente relativa.* — Al pari che ciascuna zona cadenzale ascendente primitiva, anche ciascuna zona cadenzale ascendente relativa riesce a crearsi alcune sue proprie forme imitative imperfette, cioè Gruppi pseudo-cadenzali, mediante Pseudo-triadi, Settime imitative, None imitative costruite sui gradi III, VI, II della Zona stessa. Si avranno così le seguenti forme imitative imperfette (impure perchè costruite con materiale discendente) che indichiamo colle rispettive sigle:

1) nella Zona cadenzale ascendente del grado 6:

$$\frac{{}^{1}\text{III},\ \text{III}^{7},\ \text{III}^{9}}{6},\quad \frac{{}^{1}\text{VI},\ \text{VI}^{7},\ \text{VI}^{9}}{6},\quad \frac{{}^{1}\text{II},\ \text{II}^{7},\ \text{II}^{9}}{6}$$

e rispettivi gruppi dei tipi III · VI, VI · II, II · *D*, II · *C*;

2) nella Zona cadenzale ascendente del grado 3:

$$\frac{{}^{1}\text{III},\ \text{III}^{7},\ \text{III}^{9}}{3},\quad \frac{{}^{1}\text{VI},\ \text{VI}^{7},\ \text{VI}^{9}}{3},\quad \frac{{}^{1}\text{II},\ \text{II}^{7},\ \text{II}^{9}}{3}$$

e rispettivi gruppi;

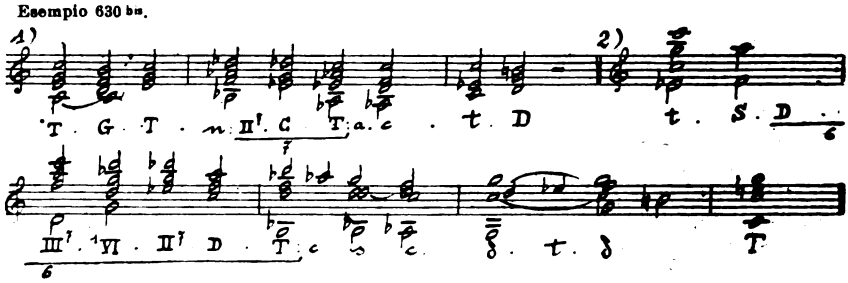
3) nella Zona cadenzale ascendente del grado 7:

$$\frac{{}^{1}\text{III},\ \text{III}^{7},\ \text{III}^{9}}{7},\quad \frac{{}^{1}\text{VI},\ \text{VI}^{7},\ \text{VI}^{9}}{7},\quad \frac{{}^{1}\text{II},\ \text{II}^{7},\ \text{II}^{9}}{7}$$

e rispettivi gruppi.

Ecco un esempio pratico di tali forme imitative appartenenti a Zona ascendente relativa:

Esempio 630 bis.



Si noti l'omofonia tra varie di queste forme imitative proprie alle Zone 6, 3, 7 e forme imitative appartenenti ai Gruppi pseudo-cadenzali ascendenti relativi sopra esaminati.

II. — *I Gruppi pseudo-cadenzali discendenti.*

§ **272.** — **Forme pure:** *I Gruppi pseudo-cadenzali discendenti originari.* — Accanto alle forme tipiche discendenti e alle primitive

Digitized by Google

Zone cadenzali discendenti (forme pure perfette), il Sistema bimodale assume anche gli originarî Gruppi pseudo-cadenzali discendenti, completando così l'assunzione di tutte le forme tipiche ed imitative che già vedemmo proprie a quell'ambito tonale minore, il quale costituisce una parte integrante di esso Sistema.

Questi Gruppi pseudo-cadenzali discendenti originarî, iniziantisi dai gradi 2, 6, che abbiamo analizzati nella unimodale Tonalità minore, sono riproduzioni di forme tipiche discendenti, costruite con materiali di Gamma discendente, per cui risultano *forme pure*, d'altra parte (come sappiamo) *imperfette*.

§ **273.** — **Forme impure:** *Gruppi pseudo-cadenzali dentro a ciascuna Zona discendente relativa.* — Al pari che ciascuna Zona cadenzale discendente primitiva, anche ciascuna Zona discendente relativa si crea proprî Gruppi pseudo-cadenzali mediante Pseudo-triadi, Settime imitative, None imitative, costruite sui gradi 6, 2 della Zona stessa. Si avranno così le seguenti forme imitative imperfet e (impure perchè discendenti costruite con materiale ascendente) che indichiamo colle rispettive sigle:

1) nella Zona cadenzale discendente del grado VI:

$$\frac{VI}{{}^{1}6,\ 6^{7},\ 6^{9}}\ ,\quad \frac{VI}{{}^{1}2,\ 2^{7},\ 2^{9}}$$

e rispettivi gruppi dei tipi $6\cdot 2$, $2\cdot d$, $2\cdot c$;

2) nella Zona cadenzale discendente del grado III:

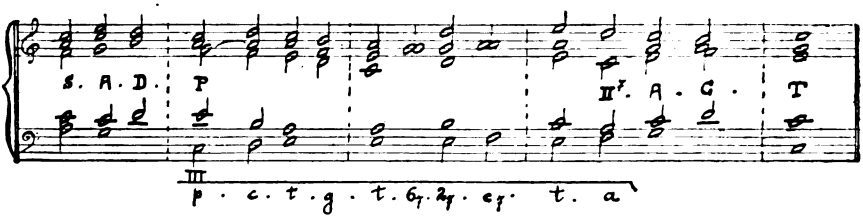
$$\frac{III}{{}^{1}6,\ 6^{7},\ 6^{9}}\ ,\quad \frac{III}{{}^{1}2,\ 2^{7},\ 2^{9}}$$ e rispettivi gruppi;

3) nella Zona cadenzale discendente del grado VII:

$$\frac{VII}{{}^{1}6,\ 6^{7},\ 6^{9}}\ ,\quad \frac{VII}{{}^{1}2,\ 2^{7},\ 2^{9}}$$ e rispettivi gruppi.

Ecco un esempio pratico di tali forme imitative appartenenti a Zona cadenzale discendente relativa:

Esempio 631.



Digitized by Google

Capo III. — RISPONDENZE TRA ALCUNE FORME IMITATIVE E FORME-FRIGIE.

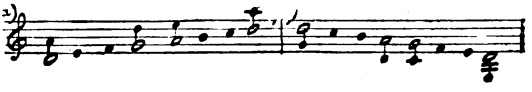
§ **274.** — Dato che l'ambito frigio dei Greci è costituito da due disgiunti tetracordi equilibrati, si può pensare alla possibilità di sentirne i suoni come costituenti

α) una successione progrediente in senso ascendente,

β) una successione progrediente in senso discendente;

e, poichè quinte amplificatrici formate da soli suoni fissi non risultano incompatibili col sistema greco, quinte di tale genere possono senz'altro presentarsi accettabili ed opportune a sottolineare le due suindicate interpretazioni della Gamma frigia, come nei seguenti esempî:

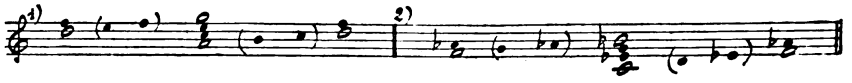
Esempio 632.



§ **275.** — Ora si osservi quanto segue: prescindendo dal fatto che i Gruppi pseudo-cadenzali, quali forme imitative, presuppongono una a loro sovrastante Tonalità tipica, da cui logicamente dipendono e a cui lì collega un immanente riferimento, si possono constatare rispondenze per lo meno formali tra alcuni fatti pseudo-cadenzali e i suindicati aspetti della Gamma frigia. Ed infatti:

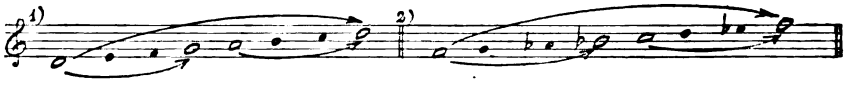
A. Il Gruppo pseudo-cadenzale originario ascendente dal grado VI ed il Gruppo pseudo-cadenzale relativo ascendente dal grado 5 possono dar luogo rispettivamente alle successioni:

Esempio 633.



interpretabili come espressioni armoniche rispettivamente delle successioni melodiche:

Esempio 634.

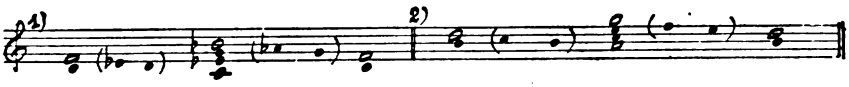


le quali entrambe corrispondono appunto alla Gamma frigia di tipo α.

Digitized by Google

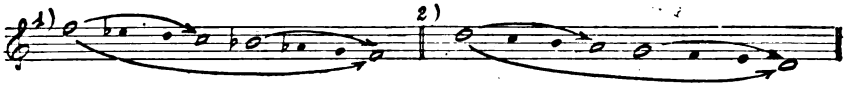
B. Il Gruppo pseudo-cadenzale originario discente dal grado 6 ed il Gruppo pseudo-cadenzale relativo discendente dal grado V possono dar luogo rispettivamente alle successioni:

Esempio 635.



interpretabili come espressioni armoniche rispettivamente delle successioni melodiche:

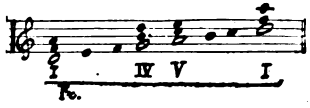
Esempio 636.



le quali entrambe corrispondono appunto alla Gamma frigia di tipo β.

§ **276.** — **A.** Seguendo da un lato direttive consone a tali rispondenze, profittando d'altro lato delle possibilità offerte dalla scala temperata, varî compositori moderni sono stati portati ad arricchire la Gamma frigia ascendente con amplificazioni triadiche dei suoi limiti tetracordali. Ecco lo schema dei risultanti amalgami triadici, corredati di sigle (ad es. Fr. ^{1}I significa: Amalgama triadico del I grado frigio):

Esempio 637.



Come vedesi, soltanto pel grado IV l'amalgama triadico riesce di tipo perfetto, mentre pei gradi I e V riesce di tipo imperfetto, ciò che costituisce appunto una caratteristica di quello che può dirsi Ambito armonico frigio.

B. Il suesposto processo amplificativo dei limiti tetracordali viene infatti a creare anche nell'ambito frigio delle funzioni e relazioni armoniche; queste per vero non possono risultare così definite, così esplicite come negli ambiti tonali sin qui da noi analizzati e ciò sia in causa della imperfezione di due su tre amalgami triadici, sia per la mancanza di sensibili ascendenti a Centro triadico, mancanza specialmente grave rispetto all'amalgama della Finale, vista appunto la sua imperfetta costruzione; pur tuttavia si può anche qui riconoscere l'avverarsi di una vita armonica, rispecchiante, sino almeno ad un certo punto, la vita tonale di un ambito maggiore. L'ampli-

Digitized by Google

ficazione della Finale melodica (gr. I) prende così funzione di Finale armonica, a cui gli amalgami triadici dei gradi IV e V restano subordinati, però con parità di dipendenza, mancando la base tetracordale per la determinazione di una relazione autentica e di una plagale.

C. I rapporti fra gli Amalgami triadici restano però sufficientemente definiti perchè si possa anche giungere alla formazione di Amalgami polivoci, se non altro binomici, cioè all'unione:

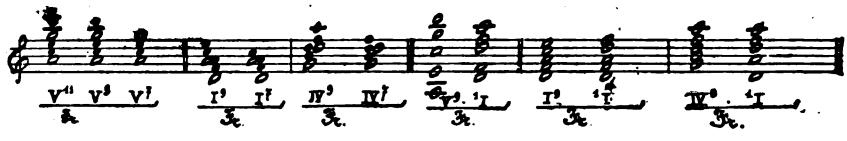
a) degli amalgami dei gradi V e IV con valore di binomio primario;

b) degli amalgami dei gradi I e V oppure:

c) dei gradi IV e I con valore di binomî secondarî.

Ecco esempî di tali unioni (corredate di sigle) e di loro collegamenti con un amalgama triadico:

Esempio 688.



Digitized by Google

LIBRO QUARTO

LA TONALITÀ
NELLE SUE FORME UNIMODALI CROMATICHE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Titolo unico.

LE FORME CROMATICHE

§ **277.** — **A.** L'Ambito tonale unimodale (esteso) può arricchirsi accogliendo in sè, accanto ai primitivi suoi quattro Tetracordi essenziali, quattro Tetracordi sussidiarî di modalità eguale a quella degli essenziali e aventi ciascuno come iniziale la 3ª di un Tetracordo essenziale. Poichè questi Tetracordi sussidiarî vengono a correre in senso parallelo ai Tetracordi essenziali, si diranno *Tetracordi paralleli.*

L'Ambito tonale che li accoglie ne viene arricchito di nuovi suoni e colori e può definirsi perciò *Ambito unimodale cromatico* e la Tonalità rispettiva si dirà *Tonalità unimodale cromatica.*

B. L'Ambito maggiore, cioè a Tetracordi essenziali ascendenti, accogliendo i Tetracordi paralleli, pure ascendenti, accentua il suo carattere modale ascendente e potrà quindi dirsi Ambito maggiore intenso o semplicemente *Ambito intenso*, e la Tonalità rispettiva si dirà *Tonalità intensa.*

L'Ambito minore, cioè a Tetracordi essenziali discendenti, accogliendo i Tetracordi paralleli, pure discendenti, accentua il suo carattere modale discendente e potrà quindi dirsi Ambito minore rilassato o semplicemente *Ambito rilassato*, e la Tonalità rispettiva si dirà *Tonalità rilassata.*

Digitized by Google

Sezione I.

FORME TETRACORDALI PARALLELE

Capo Unico. — I TETRACORDI PARALLELI NELLA TONALITÀ INTENSA E NELLA RILASSATA.

§ 278. — A. Nel campo unimodale diatonico le forme imitative imperfette, costruite coi suoni e nella modalità della Gamma diatonica, ci hanno già presentati i suoni mobili di essa Gamma, gradi II, III, VI, VII oppure 2, 3, 6, 7, come méte imitative, ascendenti dentro al maggiore, discendenti dentro al minore.

In esse forme però il Tetracordo imitativo che conduce alla méta imitativa è fonicamente imperfetto, incapace quindi di offrire una vera sensibile (a distanza di semitono) alla méta stessa, la cui funzione resta di tanto più debole.

Ad ogni modo dalla possibilità così praticamente avveratasi di dare ad un suono mobile un accessorio significato di méta (ascendente dentro al maggiore, discendente dentro al minore) fu storicamente facile il passare a creargli una sua propria vera sensibile di egual modo, anzi un suo proprio Tetracordo di costruzione perfetta; e così nacquero i *Tetracordi paralleli.*

B. Indicheremo ciascun Tetracordo parallelo riferendoci al concomitante Tetracordo essenziale primitivo dalla cui 3ª esso si diparte; diremo adunque;

Tetracordo parallelo della Infradominante quello avente per iniziale il grado ♯IV o ♭4 e per méta rispettivamente il grado VII oppure 7;

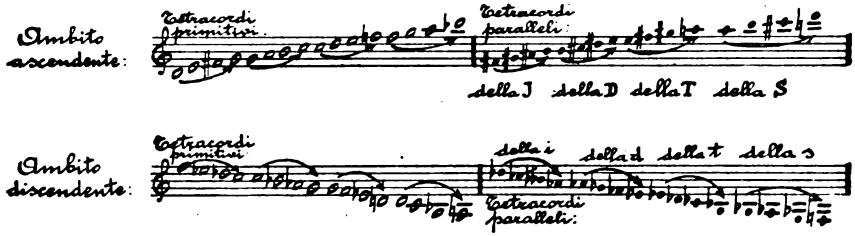
Tetracordo parallelo della Dominante quello avente per iniziale il grado VII o 7 e per méta rispettivamente il grado III oppure 3;

Tetracordo parallelo della Tonica quello avente per iniziale il grado III o 3 e per méta rispettivamente il grado VI oppure 6;

Tetracordo parallelo della Semitonica quello avente per iniziale il grado VI o 6 e per méta rispettivamente il grado II oppure 2; come nel seguente esempio:

Digitized by Google

Esempio 639.



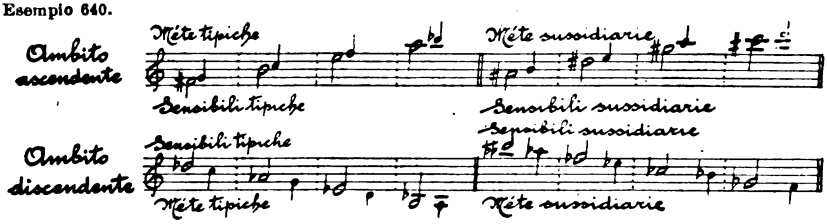
I suoni di questi Tetracordi paralleli possono disporsi adunque in una serie continua a partire dal grado ♯IV o ♭4 per arrivare al grado II o 2; però nessuna delle rispettive méte potrà aver senso tipico di Finale melodica: giungendo ad una di tali méte, essa prenderà poi senso o di iniziale di altro Tetracordo parallelo che tosto sussegua o senz'altro di suono diatonico per farci ritornare nel campo dei Tetracordi diatonici.

C. Tanto nella Tonalità intensa che nella rilassata, i Tetracordi paralleli vengono a collegare suoni che vedemmo costituire limiti di Tetracordi incidentali; e al pari che pei suoni limiti di Tetracordi incidentali, anche pei suoni limiti di Tetracordi paralleli questa funzione sussidiaria non offusca affatto la primitiva tipica funzione che è loro propria dentro ai Tetracordi essenziali.

D. Mentre le iniziali e le méte dei Tetracordi paralleli corrispondono a suoni facenti parte della Gamma diatonica, le sensibili dei Tetracordi paralleli della Infradominante e della Dominante e le loro indicatrici, che sono poi anche le sensibili degli altri due Tetracordi paralleli, recano dentro all'Ambito tonale nuovi suoni e precisamente: nel maggiore i gradi ♯VI, ♯II, ♯V, ♯I, nel minore i gradi ♭6, ♭2, ♭5, ♭1.

Questi nuovi suoni sono specialmente caratteristici quali sensibili sussidiarie che vengono ad aggiungersi alle sensibili tipiche espresse nel maggiore dai gradi ♯IV, VII, III, VI, nel minore dai gradi ♭4, 7, 3, 6. Mentre queste sensibili tipiche mettono in evidenza le rispettive méte tipiche *D*, *T*, *S*, *U* nel maggiore, *d*, *t*, *s*, *u* nel minore, le sussidiarie sensibili parallele danno risalto alle rispettive mète sussidiarie, rispondenti ai gradi VII, III, VI, II del maggiore, 7, 3, 6, 2 del minore. Esempî:

Esempio 640.



Digitized by Google

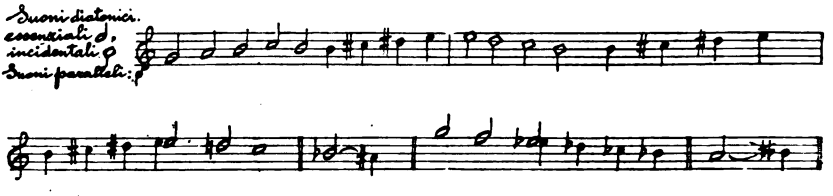
La caratteristica funzione delle nuove sensibili dà pure ragione del fatto che anche i sussidiarî Tetracordi paralleli, al pari degli ausiliarî Tetracordi inversi (vedi § 296, B) siano di preferenza usati nel loro senso attivo, cioè da iniziale a méta.

E. La serie dei quattro Tetracordi paralleli sia dell'Ambito ascendente che del discendente, dà pure luogo all'avverarsi di una corrispondente serie di Tetracordi incidentali ai paralleli stessi, che si diranno *Tetracordi paraincidentali*, con limiti da denominarsi pure paraincidentali; eccone esempio: 1) nel maggiore; 2) nel minore:

Esempio 641.

§ **279.** — **A.** Il passaggio da suono diatonico ad omofono suono limite di Tetracordo parallelo o viceversa come pure dal gr. ♭VII al gr. ♯VI o viceversa e dal gr. ♯7 al gr. ♭6 o viceversa è sempre possibile e giustificabile per semplice metátesi funzionale, e fra i due suoni può anche sempre avverarsi la crasi. Esempî:

Esempio 642.



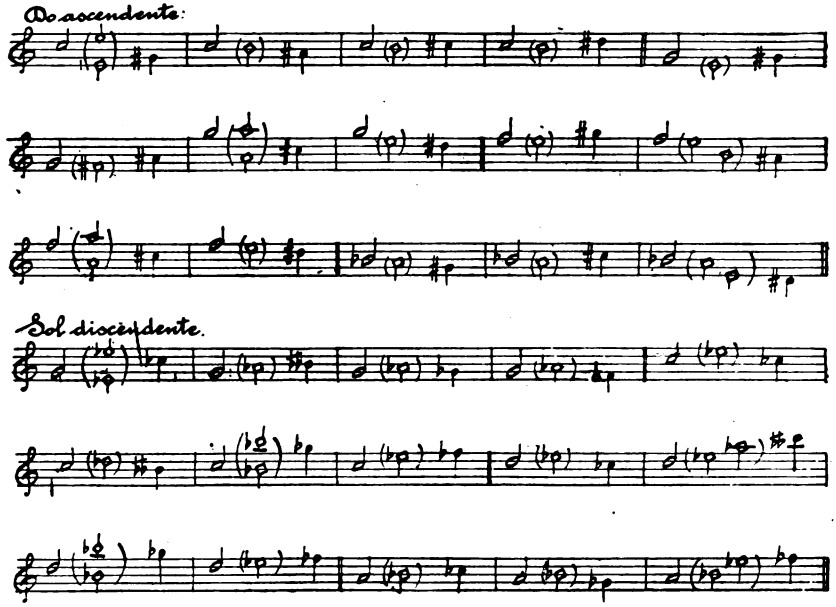
B. Il fatto che ogni suono diatonico possa sempre esser sentito in funzione di suono di Tetracordo incidentale e che i limiti incidentali e i limiti paralleli siano costituiti da identici suoni, dà facoltà di passare da suono univocamente diatonico (cioè mai parallelo) a non omofono suono univocamente parallelo (cioè mai diatonico) o viceversa: una tale successione è infatti sempre giustificabile come periferica in quanto che fra i due suoni vi è sempre luogo ad un legame costituito da un previsto o sottinteso, semplice o (in due casi) doppio limite incidentale ad un tempo e parallelo, al quale l'uno dei due suddetti suoni può sempre riferirsi in funzione di suono di tetracordo incidentale, l'altro come suono di Tetracordo parallelo.

Ecco esempi partenti da suono diatonico incidentale oppure essenziale, sentito poi come incidentale, per passare a suono paral-

Digitized by Google

lelo; da essi si possono poi dedurre i reciproci partenti da suono parallelo per giungere a suono diatonico incidentale, sentito poi come essenziale:

Esempio 643.



Precedendo adunque oppure susseguendo suono univocamente parallelo, il suono univocamente diatonico ha, per lo meno rispetto a quello (se non anche rispetto a quanto nel 1° caso lo precede e nel 2° caso lo segue), funzione diatonica incidentale.

C. Gli intervalli avverabili fra suono univocamente diatonico e suono univocamente parallelo o viceversa riproducono gli intervalli da noi indicati nel Sistema bimodale come avverabili fra suoni esprimenti univocamente tetracordi di modalità inversa (i Tetracordi paralleli sono appunto gli inversi dei diatonici incidentali).

Digitized by Google

Sezione II.
FORME ARMONICHE PROPRIE ALLA TONALITÀ INTENSA

Parte I. — FORME CONSONANTI.

Capo I. — LE TRIADI PARALLELE O PARATRIADI.

§ **280.** — **A.** Ciascuno dei gradi ♯IV, VII, III, VI, limite di Tetracordo parallelo dentro alla Tonalità intensa, trova nella serie dei suoni paralleli materiale adatto per crearsi un'amplificazione triadica ascendente; costruito così con materiale sussidiario per amplificare un limite di Tetracordo sussidiario, il risultante Amalgama triadico sarà anch'esso, rispetto alle forme diatoniche della Tonalità, una forma sussidiaria.

Il nuovo Amalgama prenderà il nome di *Paratriade.*

B. Si avranno adunque nella Tonalità intensa:

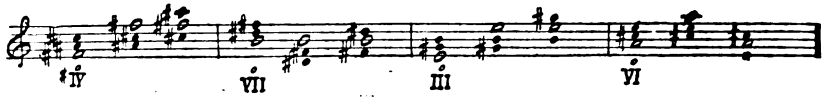
1) una Paratriade del grado ♯IV (leggi: grado diaquarto), con Centro e 3ª rispondenti a iniziale e sensibile del Tetracordo parallelo della Infradominante, che segneremo ♯I̊V;

2) una Paratriade del grado VII, con Centro e 3ª rispondenti a iniziale e sensibile del Tetracordo parallelo della Dominante che segneremo V̊II;

3) una Paratriade del grado III, con Centro e 3ª rispondenti a iniziale e sensibile del Tetracordo parallelo della Tonica, che segneremo I̊II;

4) una Paratriade del grado VI, con Centro e 3ª rispondenti a iniziale e sensibile del Tetracordo parallelo della Semitonica, che segneremo V̊I. Esempî:

Esempio 644.



Digitized by Google

C. Il grado II, méta del Tetracordo parallelo della Semitonica, non ha come tale una sua propria amplificazione triadica di carattere sussidiario parallelo, cioè una sua propria Paratriade; però anche nella sua funzione di limite parallelo, usa della Triade che gli è propria quale limite diatonico essenziale (iniziale del Tetracordo di Infradominante) cioè della Triade Infradominante (*I*).

§ **281.** — **A.** Abbiamo già accennato, parlando dei Tetracordi paralleli, al fatto che nessuna delle rispettive méte può prendere in via tipica carattere di Finale melodica. Ed infatti il Tetracordo parallelo è, e rimane sempre, precipuamente una entità sussidiaria e locale; esso è nato dalla richiesta di una sensibile conducente, nella stessa direzione dei Tetracordi essenziali, verso una méta secondaria posta fino allora in luce soltanto da un Tetracordo imitativo o tutto al più da una Triade imitativa; e nel campo tipico questa méta secondaria rimarrà appunto sempre tale non solo anche se indicata da sussidiaria sensibile, ma pure anche se magnificata da Paratriade.

A maggior ragione resterà sempre secondaria nel campo tipico la iniziale di Tetracordo parallelo ed anche se magnificata da sua propria Paratriade.

B. Dal suesposto si deduce che il Centro di ciascuna Paratriade conserva la possibilità di mantenere, accanto a questa sua secondaria sussidiaria funzione di Centro paratriadico, anche una sua primitiva fondamentale funzione di suono mobile diatonico e ciò nel senso che quello stesso grado può essere ad un tempo interpretato:

1) come suono mobile diatonico (e specialmente come sensibile diatonica) rispetto a elemento che lo preceda, e come limite di Tetracordo parallelo rispetto a simultanei suoni paratriadici e rispetto a elemento che lo segua;

2) come limite parallelo rispetto a elemento che lo preceda e rispetto a simultanei suoni paratriadici, e come suono mobile diatonico (specialmente come sensibile diatonica) rispetto a elemento che lo segua; e persino (benchè più raramente):

3) come limite parallelo rispetto soltanto a simultanei suoni paratriadici, e come suono mobile diatonico (specialmente come sensibile diatonica) sia rispetto a elemento che lo preceda, che rispetto a elemento che lo segua; nel quale caso si può giungere a riconoscere nella Paratriade quasi il sapore di amplificazione armonica di un suono mobile diatonico, amplificazione però sempre secondaria e sussidiaria.

Digitized by Google

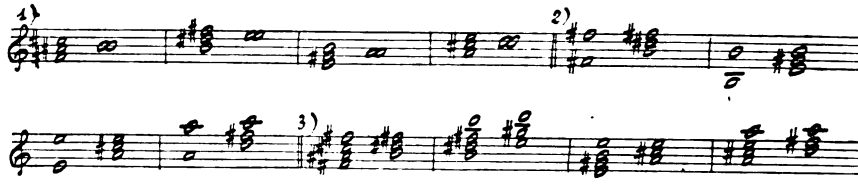
Capo II. — LE PARATRIADI NELLE SUCCESSIONI TIPICHE.

§ 282. — Gruppi paralleli. — Il collegamento più consono alla natura e all'origine stessa della Paratriade è quello pel quale essa viene a formar gruppo con un suono o una Paratriade di un Tetracordo parallelo del quale essa stessa amplifica l'uno dei limiti. Nei riguardi di quell'elemento con cui una Paratriade sia collegata in questa guisa, il Centro paratriadico funge univocamente da limite parallelo.

Del gruppo così costituito e che denomineremo *Gruppo parallelo tipico*, si possono avverare le seguenti forme:

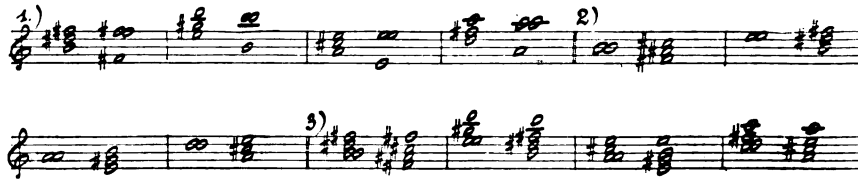
A. Gruppo attivo, nel quale si procede verso una méta parallela; esso può presentare tre differenti aspetti, a seconda che sia amplificato da Paratriade: 1) il primo elemento del gruppo; 2) il secondo elemento; 3) l'uno e l'altro elemento. Esempî:

Esempio 645.



B. Gruppo passivo, nel quale si procede verso una iniziale parallela; esso pure può presentare tre aspetti, a seconda che sia amplificato da Paratriade: 1) il primo elemento; 2) il secondo elemento; 3) l'uno e l'altro elemento. Esempî:

Esempio 646.

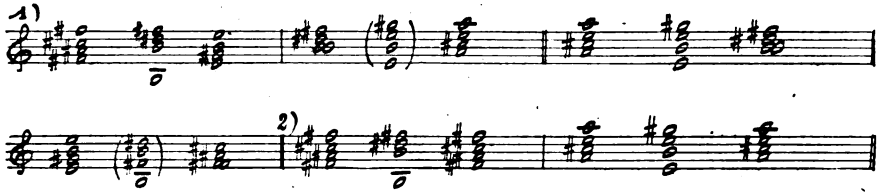


C. Si può pure avverare la giustapposizione e quindi anche l'innesto di due dei suindicati gruppi, di guisa che il Centro di una Paratriade può anche trovarsi a fungere univocamente da limite parallelo rispetto tanto all'elemento che lo precede quanto all'ele-

Digitized by Google

mento che lo segue. Talora tale termine medio può anche essere sottinteso. Esempî:

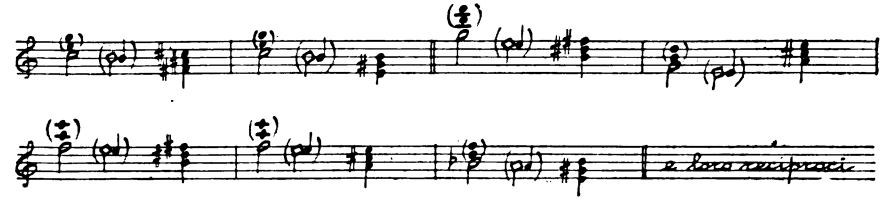
Esempio 647.



§ 283. — **Gruppi intensi.** — La successione di un suono univocamente diatonico (solo o conglobato in amalgama diatonico) e una Paratriade o viceversa, costituisce ciò che diremo *Gruppo intenso*. Tra i due elementi di tale gruppo il legame è dato da un suono avente la doppia funzione di limite parallelo rispetto all'elemento Paratriade, e di suono diatonico rispetto all'elemento univocamente diatonico; il suono che assume così doppia funzione può essere sottinteso oppure anche espresso e precisamente:

A. il collegante suono sottinteso rappresenta un limite parallelo a distanza tetracordale dal Centro della Paratriade, e un limite diatonico incidentale rispetto al suono diatonico che viene quindi sentito appunto, per questo rispetto, come incidentale; esempî:

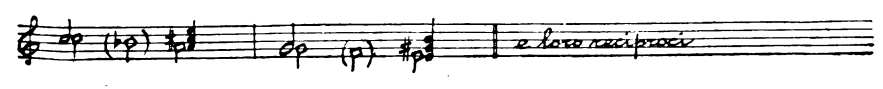
Esempio 648.



B. il collegante suono espresso viene costituito dal Centro della Paratriade; questo in tal caso rispetto agli altri suoni della Paratriade stessa mantiene valore di limite parallelo, invece rispetto all'elemento diatonico del Gruppo assume una funzione diatonica che può precisarsi come:

1) di limite incidentale, e in tal caso l'elemento suono diatonico del Gruppo viene appunto sentito, per questo rispetto, quale incidentale; esempî:

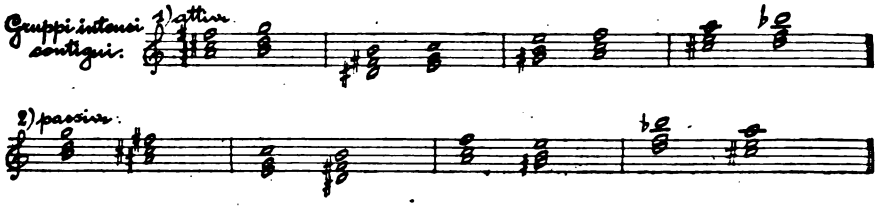
Esempio 649.



Digitized by Google

2) di sensibile essenziale diatonica, e tale caso può avverarsi soltanto quando l'elemento suono diatonico del Gruppo sia la méta essenziale diatonica, rispettiva e quindi contigua a quella sensibile; e in guisa particolare preferibilmente quando la méta essenziale formi il secondo elemento del gruppo (quindi gruppo attivo) e sia amplificata dalla sua Triade, conglobante (come 3ª) la méta parallela rispettiva alla Paratriade; esempî di tale successione, che potremo designare come *Gruppo intenso contiguo:*

Esempio 650.



§ **284.** — **A.** L'innesto di due Gruppi di quest'ultimo tipo può avverare la successione: *méta essenziale - paratriade - méta essenziale*, la quale successione può rientrare nell'ultimo dei tre casi contemplati alla fine del Capo precedente; in essa infatti il Centro della Paratriade, mentre ha funzione di limite parallelo rispetto ai simultanei suoni paratriadici, può nel contempo essere interpretato come sensibile diatonica e ciò tanto rispetto al Centro triadico che lo precede, quanto rispetto al Centro triadico che lo segue, cosicchè si può appunto riconoscere nella Paratriade un valore di sussidiaria amplificazione armonica di sensibile diatonica. Esempî:

Esempio 651.

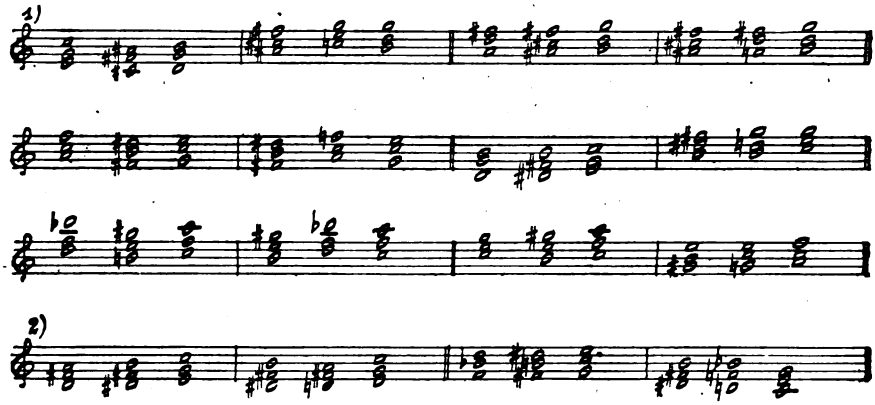
B. Dato un Gruppo intenso binario, costituito da una Paratriade e da un limite tetracordale diatonico méta essenziale (sola o conglobata) superiormente contigua al Centro di quella Paratriade, lo si può rendere talora Gruppo intenso ternario premettendovi come 1° elemento oppure inserendovi come 2° elemento un altro limite tetracordale diatonico in relazione cadenzale diretta oppure, talora, elittica con quello già presente; tra il nuovo limite diatonico così aggiunto e il Centro della Paratriade, sempre ancora nella sua collaterale funzione di sensibile essenziale, vi sarà legame periferico

Digitized by Google

per il riferimento di entrambi a quel primo limite diatonico, punto di arrivo tanto del presuppòsto Gruppo binario che di quello ternario.

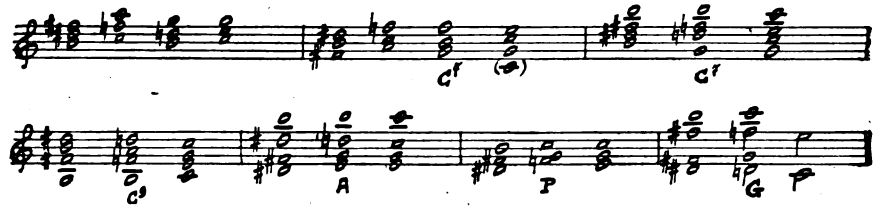
Anche questa successione rientra nell'ultimo dei tre casi contemplati alla fine del Capo antecedente. Esempî:

Esempio 652.



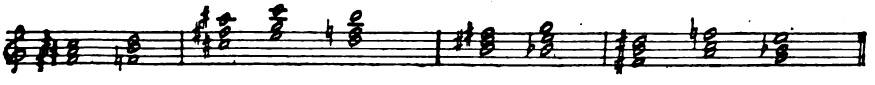
Da tali gruppi ternarî si possono dedurre anche altri gruppi dei tipi seguenti:

Esempio 653.



§ **285.** — Il suono méta diatonica essenziale, punto di arrivo nei sudescritti Gruppi intensi binarî e ternarî, può essere sottinteso e rappresentato da uno o entrambi gli altri suoni della Triade di cui esso è Centro, quando tale Triade si presenti conglobata in Accordo dissonante diatonico. Esempî:

Esempio 654.



Digitized by Google

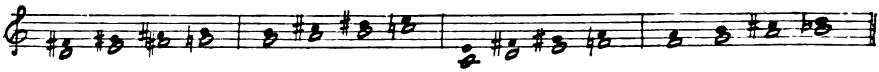
Parte II. — FORME DISSONANTI MONOTRIADICHE.

Capo I. — ACCENTUAZIONE DELLA TENDENZA ATTIVA DELLA TRIADE.

§ **286.** — **A.** La natura prettamente sussidiaria del Tetracordo parallelo viene posta in speciale evidenza dal fatto che esso ha la possibilità di associarsi in un simultaneo moto melodico al Tetracordo diatonico essenziale dalla cui 3ª esso si diparte. La giustificazione generica di un tale fatto nel campo unimodale cromatico è in tutto similare alla giustificazione di un corrispondente fatto, che vedemmo nel campo bimodale a base diatonica. A quella guisa infatti che colà si può giungere a due simultanei suoni traverso due simultanei Tetracordi di modalità fra loro opposta, così — ed a maggior ragione — si può giungere qui a due simultanei suoni traverso a due simultanei Tetracordi, dei quali l'uno diatonico essenziale e l'altro parallelo: a maggior ragione, essendo qui i due Tetracordi omomodali.

Eccone esempî nella Tonalità intensa di Do:

Esempio 655.



B. Come risulta da questi esempî, per il simultaneo moto dei due Tetracordi si giunge ad un tempo alla méta dell'uno e alla méta dell'altro; d'altra parte la preponderante funzione tonale della méta diatonica effettua che la méta parallela venga nel contempo e precipuamente sentita come 3ª di quella: in altre parole si ha la sensazione di giungere ad una Semitriade avente per Centro la méta diatonica e conglobante la méta parallela; è d'altra parte anche il punto di partenza dei due simultanei Tetracordi ci appare come la Semitriade avente per Centro l'iniziale diatonica e conglobante l'iniziale parallela.

Questi fatti vengono a confermare la preponderanza dell'elemento diatonico ed a precisare come sussidiaria la funzione del Tetracordo parallelo, la quale in tale caso è quella di accentuare il moto attivo da iniziale a méta diatonica e non soltanto tetracordale ma ben anche armonico: accentuazione posta ad effetto dal sommarsi tanto dei due complessivi simultanei moti ascendenti, quanto (e ancor più) delle tendenze ascendenti proprie alle due simultanee sensibili.

Digitized by Google

I Binomî intensi.

§ **287.** — Una tale funzione accentuatrice si delinea ancor meglio passando nel campo puramente armonico. E per arrivare a fatti similari nel campo armonico basterà pensare non soltanto la iniziale diatonica come amplificata dalla sua Semitriade, ma ben anche la simultanea concomitante iniziale parallela amplificata dalla sua Semi-paratriade: praticamente ciò avvera un nuovo tipo di Binomio, comprendente un amalgama diatonico ed uno parallelo entrambi ascendenti, che diremo *Binomio intenso* e in questo caso più precisamente *Tricordo intenso;* e si avrà:

1) un Tricordo intenso rappresentante la *I* e la $\sharp\mathring{\text{IV}}$, che diremo *Infradominante intensa*, colla sigla $\mathring{I}$;

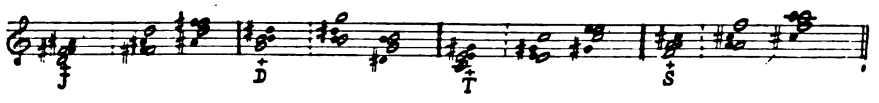
2) un Tricordo intenso rappresentante la *D* e la $\mathring{\text{VII}}$, che diremo *Dominante intensa*, colla sigla $\mathring{D}$;

3) un Tricordo intenso rappresentante la *T* e la $\mathring{\text{III}}$, che diremo *Tonica intensa*, colla sigla $\mathring{T}$;

4) un Tricordo intenso rappresentante la *S* e la $\mathring{\text{VI}}$, che diremo *Semitonica intensa*, colla sigla $\mathring{S}$;

ciascuno costituito da 1ª e 3ª della Triade e da 1ª e 3ª della concomitante Paratriade, uno stesso suono fungendo da 3ª della Triade e da 1ª della Paratriade. L'ordine dal grave Triade, Paratriade, dà uno stato diretto e una numerica ascendenti; la 3ª del Tricordo può essere ommessa. Esempî:

Esempio 656.



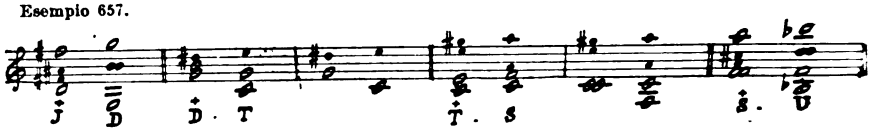
Quella che nell'antecedente esempio era accentuazione per stadî successivi, si rinserra qui e si intensifica quindi in un solo complesso, il quale, grazie alla sensibile paratriadica, par quasi si protenda a lanciarsi verso l'acuto.

Ed è la tendenza ascendente cioè attiva che della Semitriade viene accentuata, in quanto soltanto ascendendo verso la rispettiva méta armonica essa Semitriade può soddisfare ad un tempo anche una tendenza della concomitante Paratriade, offrendole nella 3ª della méta diatonica la rispettiva méta parallela; come d'altra parte la Paratriade ascendendo verso la sua propria méta, soddisfa nel contempo una tendenza della Semitriade.

Digitized by Google

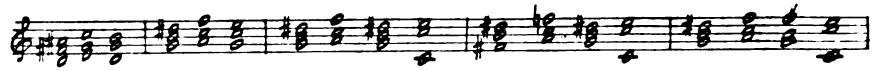
§ **288.** — **A.** Il far seguire al Tricordo intenso la Triade che è méta rispetto alla di lui Semitriade, risponde alle su analizzate tendenze degli elementi che costituiscono il Tricordo stesso e realizza l'uscita dalla sua polivocità per via cadenzale esterna: la Triade di arrivo congloba infatti anche la méta rispettiva alla Paratriade. Ecco esempî di tali successioni, che potremo designare come *Gruppi cadenzali intensi:*

Esempio 657.



B. A quella guisa stessa che abbiamo visto potersi talora avverare pel Gruppo intenso contiguo (costituito cioè da una Paratriade e dalla superiore contigua Triade), anche il Gruppo intenso cadenzale potrà talora esser reso ternario e precisamente coll'inserirvi, quale 2° elemento, un'altra Triade in relazione cadenzale con quella costituente il punto di arrivo. Esempî:

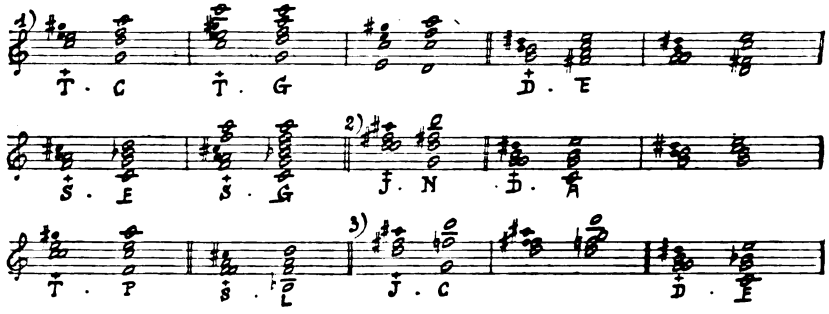
Esempio 658.



C. La Semitriade costitutiva del Tricordo intenso, la quale, seguendo quella sua tendenza che è accentuata dalla simultanea Paratriade, muove verso la sua rispettiva méta (moto attivo), può nel contempo seguire anche altre sue tendenze e altre linee di moto verso altre Triadi od anche rimaner prolungata, ciò che avrà per conseguenza che la Triade punto di arrivo del Gruppo cadenzale intenso si presenti conglobata in Accordo dissonante.

Eccone esempî, nei quali la Semitriade del Tricordo: 1) procede anche per moto passivo; 2) viene prolungata; 3) procede anche per moto periferico:

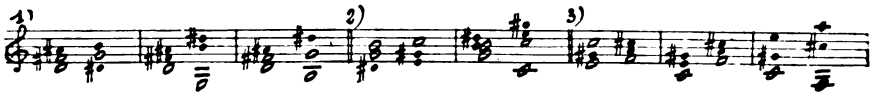
Esempio 659.



Digitized by Google

§ **289.** — Ad un Tricordo intenso può talora seguire altro Tricordo intenso, in quanto la Triade costituente punto di arrivo cadenzale rispetto al primo Tricordo può presentarsi a sua volta accompagnata ed accentuata dalla sua concomitante Paratriade. I legami fra i due elementi del primo Tricordo e la Paratriade costitutiva del secondo sono dati dal fatto che, rispetto al Centro di quest'ultima, la Paratriade del primo Tricordo è iniziale parallela, e il Centro della Semitriade dello stesso primo Tricordo è indicatrice diatonica incidentale. Esempî:

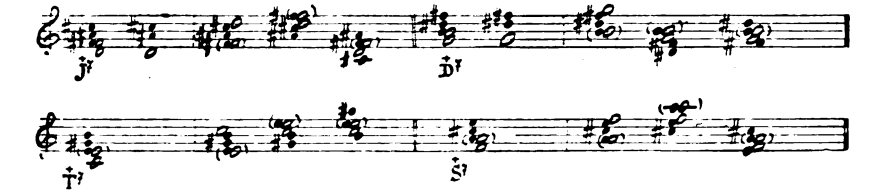
Esempio 660.



§ **290.** — **A.** Non è escluso che la rappresentanza della Paratriade nel Binomio intenso possa venire completata colla presenza della sua 5ª. Ne risulterà un complesso di quattro suoni, che potremo denominare *Quadricordo intenso*, comprendente la Semitriade diatonica e l'intera sua concomitante Paratriade. Per ciascun Quadricordo, costituente così l'Accordo totale, il nome e la sigla resteranno quegli stessi che pel corrispondente Tricordo, che ne costituisce una Varietà. Soltanto quando si voglia maggiormente precisare e distinguere, si potrà pel Quadricordo aggiungere alla sigla l'indice ascendente ^{7}, scrivendo ad esempio $\dot{I}^{7}$.

Anche qui l'ordine dal grave: Semitriade, Paratriade, dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti, in cui la 3ª dell'Accordo corrisponde alla 3ª della Semitriade ed al Centro della Paratriade e può anche esser ommessa. Ecco esemplificati i Quadricordi intensi nella Tonalità intensa di Do:

Esempio 661.



B. Riguardo all'uso del Quadricordo intenso si noti, in linea generica, che le sue tendenze restano quelle stesse del corrispondente Tricordo intenso e lo portano quindi verso quella Triade che è méta armonica rispetto alla sua Semitriade e congloba la méta parallela rispettiva alla sua Paratriade. D'altra parte questa Triade di arrivo potrà (al pari di quella che segue il Tricordo intenso)

Digitized by Google

presentarsi conglobata in Accordo dissonante diatonico o intenso. Anche tutte queste successioni costituiscono *Gruppi cadenzali intensi*.

Si osservi però quanto segue: è caratteristica delle Triadi subordinate del lato plagale (*S*, *U*) l'avere come 3ª una indicatrice e, di conseguenza, il comportare la distanza di tono intero fra detta 3ª e il suono ad essa immediatamente superiore, avente funzione di sensibile; ora tra la 5ª della Paratriade costitutiva del Quadricordo intenso e la 3ª della suindicata Triade a cui il Quadricordo tende a portarsi, intercorre sempre appunto un tono intero; ne viene di conseguenza:

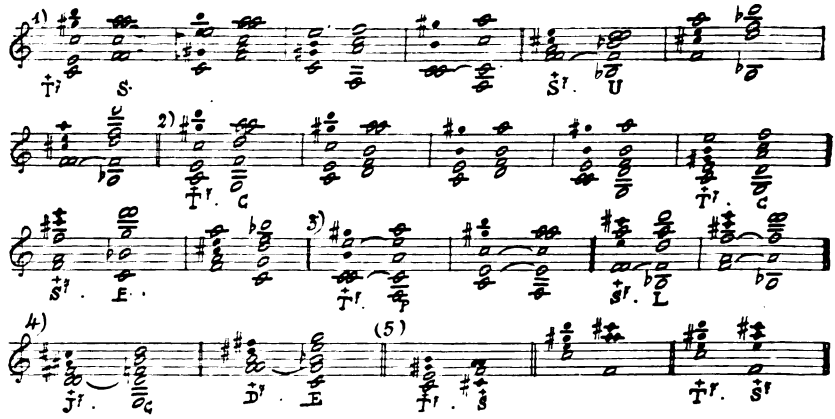
1) che, specialmente ove la 5ª della Paratriade sia posta in evidenza e collegata poi colla 3ª della susseguente Triade suindicata, quest'ultima prende tosto sapore di Subordinata plagale;

2) che, ad evitare senso di spostamento della Tonica, nella pratica si usano precipuamente i soli Quadricorni intensi $\dot{T}^7$, $\dot{S}^7$ che si collegano, a formar Gruppo cadenzale intenso, rispettivamente colla *S* e colla *U*, cioè con quelle Triadi che sono realmente Subordinate del lato plagale;

3) che assai raramente si presentano i Quadricordi intensi $\dot{I}^7$, $\dot{D}^7$ e soltanto in Gruppi cadenzali nei quali la Triade méta si presenti conglobata in Accordo dissonante tale da distruggere quel senso plagale che alla stessa Triade méta (rispettivamente *D*, *T*) provverrebbe dalla colleganza col Quadricordo.

Ecco esempî di Gruppi cadenzali intensi partenti da Quadricordo intenso:

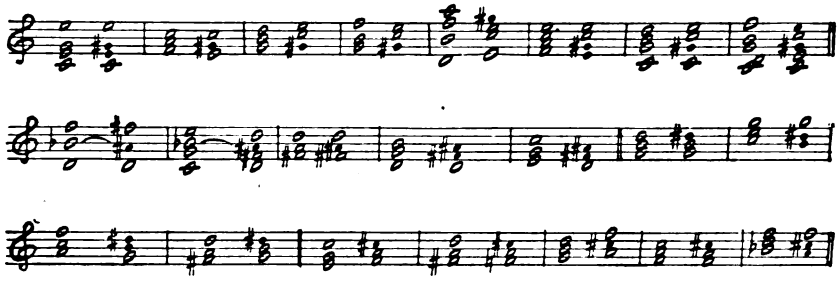
Esempio 662.



§ **291.** — All'accordo intenso si giunge da forme diatoniche per simultaneità di Gruppi già da noi analizzati. Esempî:

Digitized by Google

Esempio 663.



Si noti l'omofonia tra Centro di *U* e 3ª di ♯1V̊, che permette di passare dall'estremità del lato plagale (*U*) all'inizio del lato autentico (*Ī*).

Capo II. — ACCENTUAZIONE DELLA TENDENZA PASSIVA DELLA TRIADE.

I Binomî contro-intensi.

§ **292**. — **A.** Il gruppo cadenzale intenso, considerato nel Capo antecedente, è il risultato della simultaneità di un gruppo attivo parallelo e di un gruppo attivo diatonico, tali che la méta armonica di questo congloba il limite méta parallela di quello.

Ora una istessa Triade può anche conglobare il limite méta di un Gruppo parallelo attivo ed essere nel contempo iniziale armonica quale 2° elemento di un Gruppo diatonico passivo (fatto riscontrato già in Gruppi intensi contigui ternarî). Dalla simultaneità di tali due Gruppi risulterà un Amalgama dissonante di partenza, costituito da una Paratriade e da una Triade, nel quale la Paratriade, elemento sussidiario, accentuerà la tendenza passiva della simultanea Triade, poichè appunto soddisfacendo questa tendenza si soddisfa nel contempo anche quella attiva della Paratriade.

Designeremo tale Amalgama come *Binomio contro-intenso;* esso può avverarsi per unione:

1) della ♯IV̊ colla *T* e si dirà *Tonica contro-intensa*, sigla $\overset{+}{T}$;

2) della VII colla *S* e si dirà *Semitonica contro-intensa*, sigla $\overset{+}{S}$;

3) della I♯I colla *U* e si dirà *Ultrasemitonica contro-intensa*, sigla $\overset{+}{U}$.

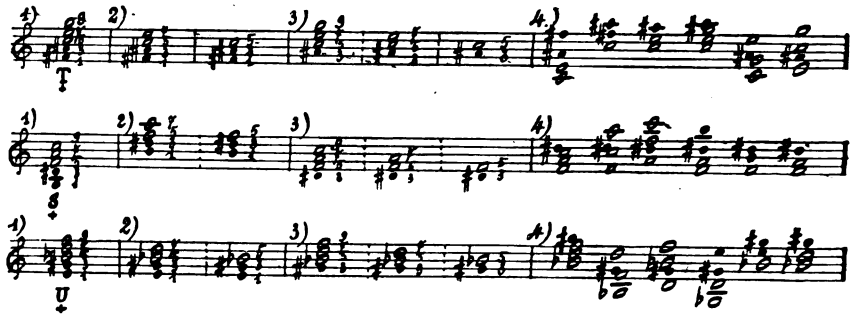
B. Mentre nel Binomio intenso la Paratriade può esser rappresentata da tutti i suoi suoni e la Triade normalmente solo da Centro e 3ª, qui per converso nel Binomio contro-intenso è la Triade che

Digitized by Google

può presentarsi completa mentre la Paratriade normalmente è rappresentata solo da Centro e 3ª: colà si ommette la 5ª della Triade ad evitare il suo urto colla indispensabile 3ª della Paratriade, qui si ommette la 5ª della Paratriade ad evitarne l'urto coll'indispensabile Centro della Triade. Oltre a quest'ultimo, la sola 3ª della Paratriade è indispensabile: ciascuno degli altri suoni dell'Accordo può eventualmente essere ommesso. L'ordine dal grave: Paratriade, Triade, dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

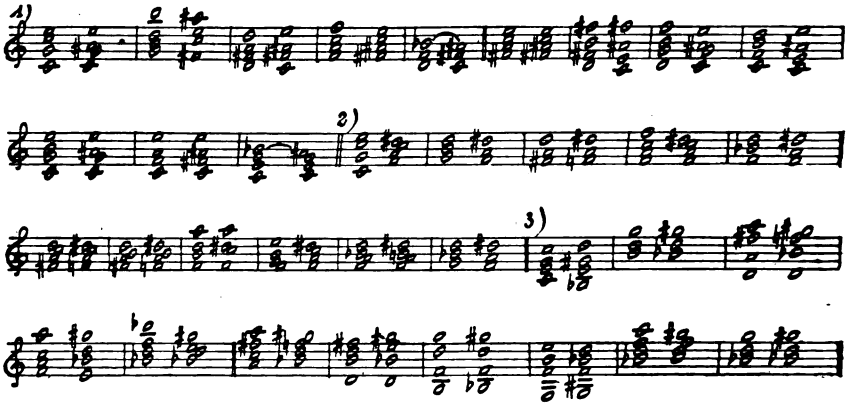
Esempî: 1) di tali Accordi, 2) loro varietà, 3) parziali, 4) brani e rivolti:

Esempio 664.



§ **293.** — **A.** Ecco alcuni esempî del come, per simultaneità di gruppi, si arrivi a Binomio contro-intenso partendo da Triade o da Accordo dissonante diatonico:

Esempio 665.



Si notino in tali esempî i casi nei quali appare anche qui l'importanza pratica della omofonia enarmonica fra Centro di *U* e 3ª di ♯IV̊.

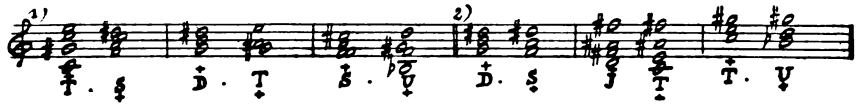
B. A Binomio contro-intenso si può anche arrivare partendo da

Digitized by Google

Binomio intenso per simultaneità di gruppi di tipo già analizzato, con che si avverano nel contempo nuove vie di collegamento di quest'ultimo con successivo amalgama, non contemplate nel Capo antecedente. Di tale successione si possono distinguere due tipi a seconda che siavi fra la Triade del 1° amalgama e quella del 2°:

1) relazione cadenzale diretta, 2) relazione elittica o periferica.

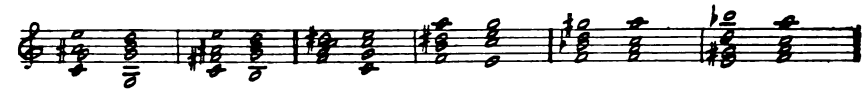
Esempio 666.



§ **294.** — **A.** Il far seguire al Binomio contro-intenso la Triade che è iniziale rispetto alla Triade costitutiva di esso, risponde alle indicate tendenze dei suoi elementi e realizza l'uscita dalla sua polivocità per via cadenzale esterna: la Triade di arrivo congloba infatti anche quel limite parallelo che è méta rispettivamente alla Paratriade.

Ecco esempî di tali successioni che potremo pure designare come *Gruppi cadenzali contro-intensi:*

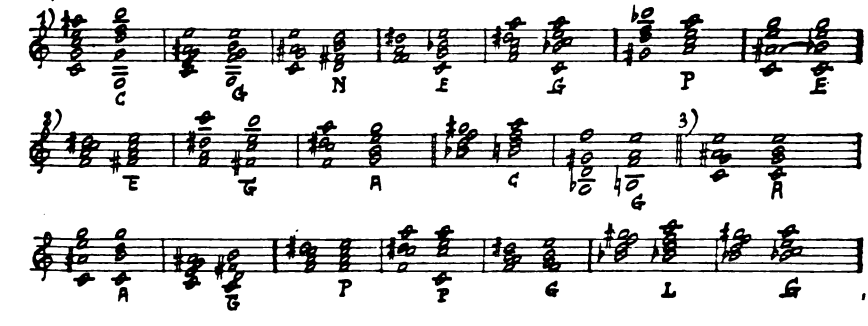
Esempio 667.



B. La Triade costitutiva del Binomio contro-intenso, la quale, seguendo quella sua tendenza che è accentuata dalla simultanea Paratriade, muove verso la sua propria rispettiva iniziale (moto passivo), può nel contempo seguire anche altre sue tendenze e altre linee di moto verso altre Triadi od anche rimaner prolungata; ciò avrà per conseguenza che la Triade punto di arrivo del Gruppo cadenzale contro-intenso si presenti conglobata in Accordo dissonante.

Eccone esempî, nei quali la Triade del 1° amalgama: 1) procede anche per altro moto cadenzale; 2) procede anche per moto periferico; 3) viene anche prolungata:

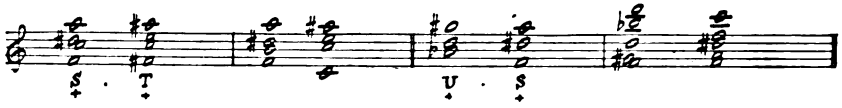
Esempio 668.



Digitized by Google

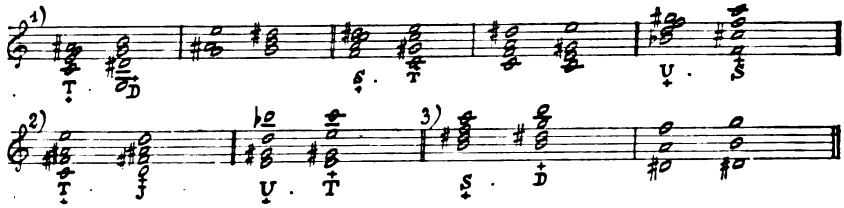
§ **295**. — **A.** A Binomio contro-intenso può talora (benchè raramente) seguire altro Binomio contro-intenso, in quanto che la Triade costituente il punto di arrivo rispetto al primo può presentarsi a sua volta accompagnata da quella Paratriade che ne accentua la tendenza passiva. I legami fra i due elementi del 1° amalgama e la Paratriade compresa nel 2°, sono dati dal fatto che, rispetto al Centro di quest'ultima, la Paratriade del 1° amalgama è iniziale parallela, ed il Centro della Triade dello stesso 1° amalgama è sensibile diatonica incidentale. Esempî:

Esempio 669.



B. A Binomio contro-intenso può seguire Binomio intenso, per simultaneità di gruppi di tipo già analizzato. Di tale successione si possono distinguere tre tipi a seconda che siavi fra la Triade del 1° amalgama e quella del 2°: 1) relazione cadenzale diretta, 2) relazione elittica, 3) relazione periferica. Esempî:

Esempio 670.



Capo III. — POLIARMONIE.

§ **296**. — **Poliarmonie.** — In ognuno dei polinomî, unimodali diatonici, bimodali, unimodali cromatici, sinora analizzati e designati tutti come Accordi dissonanti, abbiamo riconosciuta come caratteristica la possibilità insita in tutti gli elementi costituenti uno stesso polinomio di portarsi per via cadenzale, diretta o elittica, ad una stessa ed unica Triade (comprendendosi nelle vie cadenzali quella avverantesi per Gruppo cadenzale intenso o contro-intenso).

Ora invece ci si presenteranno, per la prima volta qui nel campo unimodale cromatico e poi altra volta in seguito in altro campo, polinomî in ciascuno dei quali gli elementi costitutivi nel seguir vie cadenzali son portati a sboccare a due diverse Triadi; di conseguenza tali polinomî non potranno trovar luogo nella Categoria degli Ac-

Digitized by Google

cordi, ma in una nuova loro propria Categoria col nome generico di *Poliarmonie.*

§ **297.** — **Poliarmonie cromatiche.** — Quando ad una stessa Triade venga ad aggiungersi ad un tempo quella Paratriade che ne accentua la tendenza attiva e quella Paratriade che ne accentua la tendenza passiva, l'amalgama da ciò risultante rappresenterà la somma di un Binomio intenso ed uno contro-intenso, punti di partenza di due distinti (benchè qui simultanei) gruppi cadenzali, l'uno intenso, l'altro contro-intenso, sboccanti a due diverse Triadi: tale complesso Amalgama sarà adunque una Poliarmonia e precisamente (poichè contiene elementi omomodali, diatonici e paralleli) una *Poliarmonia cromatica.*

§ **298.** — *La Tonica doppio-intensa.* — **A.** Abbiamo veduto la *C* presentarsi una prima volta come Accordo conglobante il punto di arrivo del Gruppo cadenzale intenso $\dot{T} \cdot S$, poi un'altra volta come Accordo conglobante il punto di arrivo del Gruppo cadenzale contro-intenso $\dot{T} \cdot D$; in altre parole, nell'andamento $T \cdot C$, nel quale la *T* esplica simultaneamente la sua tendenza attiva verso la *S* e la sua tendenza passiva verso la *D.*

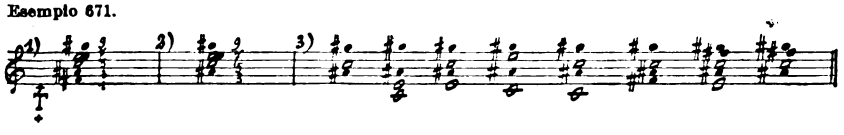
Ora, nulla impedisce che, come l'esplicarsi delle due tendenze, così anche l'accentuazione di entrambe avvenga simultaneamente e cioè che alla *T* venga ad aggiungersi ad un tempo tanto la $\mathring{I}\mathring{I}$I per intensificarne il moto tetracordalmente attivo verso la *S*, quanto la $\sharp\mathring{I}\mathring{V}$ per intensificarne il moto tetracordalmente passivo verso la *D.*

Si avrà con ciò nell'Amalgama di partenza la somma della $\dot{T}$ con tendenza cadenzale a *S*, e della $\dot{T}$ con tendenza cadenzale a *D* cioè una Poliarmonia cromatica; la denomineremo *Tonica doppio-intensa*, colla sigla $\ddot{T}$.

In questo Amalgama sono sempre ommesse la 5ª di $\sharp\mathring{I}\mathring{V}$, la 5ª di *T*, la 5ª di $\mathring{I}\mathring{I}$I; si hanno quindi normalmente due Semi-paratriadi e una Semitriade. L'ordine dal grave: $\sharp\mathring{I}\mathring{V}$, *T*, $\mathring{I}\mathring{I}$I, dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Eccone esempî: 1) Poliarmonia totale, 2) suoi parziali, 3) suoi brani e rivolti:

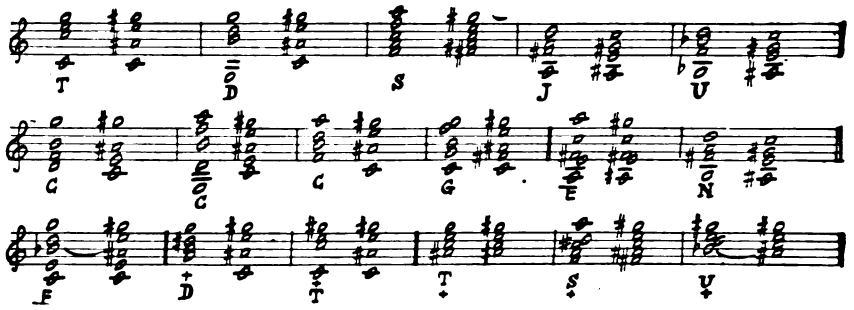
Esempio 671.



Digitized by Google

B. Esempî del come si giunga alla $\overset{+}{T}$ da Amalgama diatonico o intenso o contro-intenso:

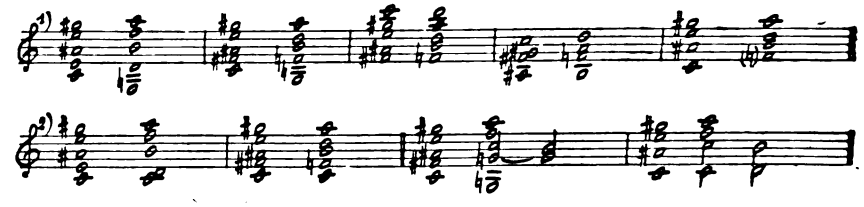
Esempio 672.



C. Gli elementi costitutivi della $\overset{+}{T}$, seguendo le loro tendenze cadenzali, si portano, come si è detto, alla *C*. Ove inoltre la *T* venga prolungata oppure ripercossa (per gruppo ternario), la *C* si presenterà conglobata nella *G;* talora (pel detto gruppo ternario) si potrà dapprima giungere alla *P*.

Esempî: 1) con arrivo a *C;* 2) con arrivo a *G* oppure a *P:*

Esempio 673.



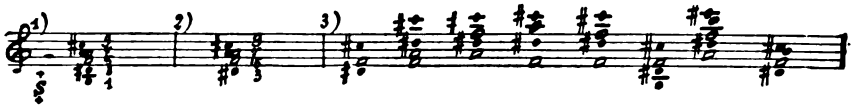
§ **299.** — *La Semitonica doppio-intensa.* — **A.** Considerazioni perfettamente similari a quelle esposte riguardo alla $\overset{+}{T}$ giustificano il formarsi di una Poliarmonia sommante in sè i due Accordi cromatici $\overset{+}{S}$, $\overset{+}{S}$, per cui della *S* venga simultaneamente accentuata tanto la tendenza attiva verso *U* (grazie alla $\mathring{V}I$), quanto la tendenza passiva verso la *T* (grazie alla $\mathring{V}II$) ossia in complessivo la tendenza verso la *E*. La denomineremo *Semitonica doppio-intensa*, colla sigla $\overset{+}{S}$.

In essa sono sempre ommesse: la 5ª di $\mathring{V}II$, la 5ª di *S*, la 5ª di $\mathring{V}I$. L'ordine dal grave: $\mathring{V}II$, *S*, $\mathring{V}I$, dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Digitized by Google

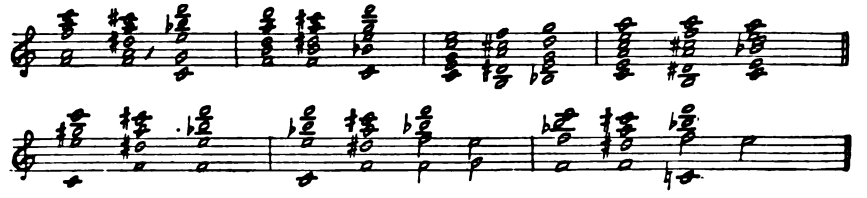
Esempî: 1) Poliarmonia totale, 2) suoi parziali, 3) suoi brani e rivolti:

Esempio 674.



B. Esempî: 1) di arrivo alla $\dot{\underset{+}{S}}$ da altro amalgama; 2) di collegamento della $\dot{\underset{+}{S}}$ colla $\_E$, e (prolungando o ripercotendo la stessa *S*) colla $\_G$ oppure colla *L:*

Esempio 675.



Parte III. — FORME DISSONANTI POLITRIADICHE.

Capo I. — ACCENTUAZIONE DELL'ACCORDO CADENZALE.

§ 300. — *La Cadenzale intensa.* — **A.** Abbiamo veduto due Paratriadi, la ♯I$\mathring{V}$ e la I$\mathring{I}$ unirsi entrambe ad un tempo alla *T* accentuando le due tendenze di esse verso i due elementi della *C;* ora vedremo una sola Paratriade, la V$\mathring{I}$I, unirsi ad un tempo ad entrambe le Triadi che costituiscono la *C*, accentuando la tendenza, attiva nell'una, passiva nell'altra, verso la *T*.

Ed infatti abbiamo constatato come la V$\mathring{I}$I si presti ad accentuare nella $\dot{D}$ la tendenza attiva della *D* verso la *T*, e nella $\dot{\underset{+}{S}}$ la tendenza passiva della *S* verso l'istessa *T;* ora, poichè i due Accordi cromatici $\dot{D}$, $\dot{\underset{+}{S}}$ tendono così per vie cadenzali ad uno stesso punto di arrivo, essi potranno anche fondersi in un solo amalgama, cioè in un Accordo cromatico, che verrà a contenere la *D* e la *S*, cioè gli

Digitized by Google

elementi della *C*, e la VII elemento accentuatore delle tendenze di quelle due Subordinate verso la esterna *T*.

Al nuovo Accordo potremo per ciò stesso dare il nome di *Cadenzale intensa* e la sigla $\dot{C}$.

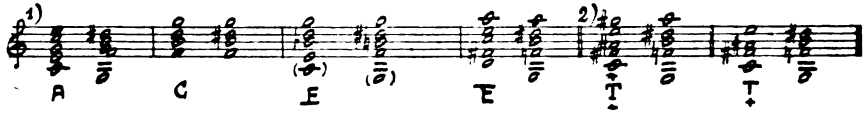
In esso vengono ommesse la 5ª di *D* e la 5ª di VII, non mai la 1ª di *D* perchè ne residuerebbe piuttosto una *S*. L'ordine dal grave: *D*, VII, *S*, dà uno Stato diretto e una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale; 2) varietà; 3) brani e rivolti:

Esempio 676.

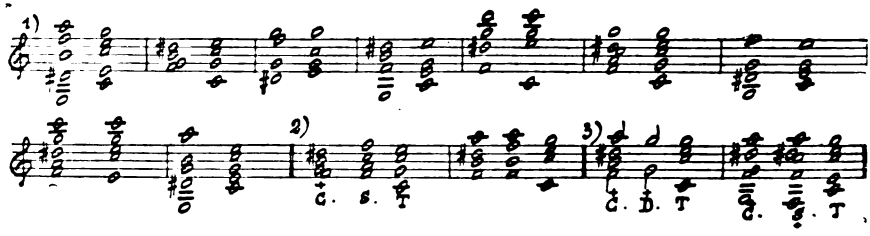
§ **301.** — **A.** Alla $\dot{C}$ si può, per simultanei Gruppi, giungere: 1) da qualsiasi amalgama diatonico, come abbiamo visto che si può singolarmente giungere alla $\dot{D}$, oppure alla $\dot{S}$; 2) dalla $\dot{T}$, ciò che costituirà un nuovo caso di collegamento di essa $\dot{T}$, non considerato nel Capo antecedente. Esempî:

Esempio 677.



B. Dalla $\dot{C}$ si può procedere alla *T*: 1) per via diretta, cioè per gruppo binario; 2) per gruppo ternario, equivalente al già analizzato Gruppo $\dot{D} \cdot S \cdot T$; oppure 3) si può procedere alla $\dot{D}$ od alla $\dot{S}$. Esempî:

Esempio 678.



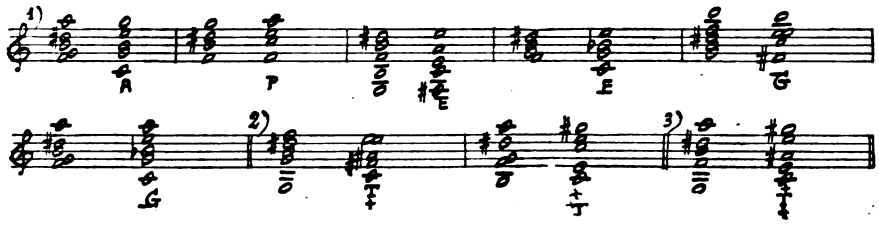
C. La Triade *T*, alla quale si arriva dalla $\dot{C}$, può presentarsi conglobata:

1) in Accordo dissonante diatonico; 2) in Accordo cromatico; 3) in Poliarmonia cromatica — come nei seguenti esempî.

Digitized by Google

giustificati dal fatto che una o entrambe le Subordinate costitutive della $\dot{C}$ seguono anche altre tendenze oltre a quella accentuata dalla VII oppure anche rimangono prolungate:

Esempio 679.



Capo II. — ACCENTUAZIONE DEGLI ACCORDI AUTENTICO, PLAGALE E GLOBALE.

§ **302.** — Negli antecedenti Capi abbiamo veduto come la VII possa accoppiarsi a ciascuna delle Subordinate *D*, *S*, e come essa si inserisca nel loro assieme (*C*) per accentuarne la complessiva tendenza alla *T*.

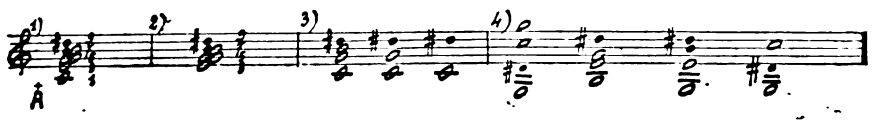
In guisa similare la stessa VII può inserirsi in altri Accordi, nei quali si presenti la possibilità di accentuare la tendenza alla *T* di una di quelle Subordinate o di entrambe; tali Accordi sono: l'Autentico, il Plagale, il Globale.

§ **303.** — *L'Autentica intensa.* — **A.** Ove la VII si inserisca nell'assieme delle Triadi *D*, *T* (costituente l'Autentica) ne risulterà un amalgama comprendente la $\dot{D}$ e la *T*, con accentuazione della tendenza della *D* verso la presente *T*, cioè della tendenza ad effettuare la Cadenza autentica; denomineremo quindi tale amalgama: *Autentica intensa*, colla sigla $\dot{A}$.

In esso è sempre ommessa la 5ª della *D*. L'ordine dal grave *T*, *D*, VII dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti:

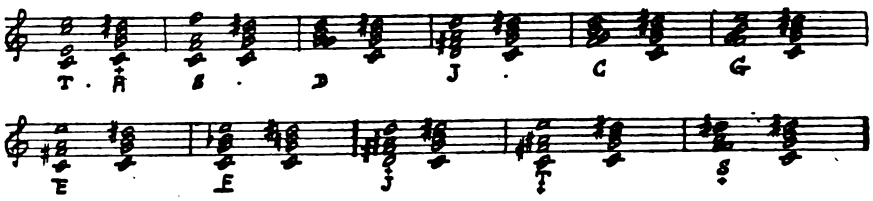
Esempio 680.



Digitized by Google

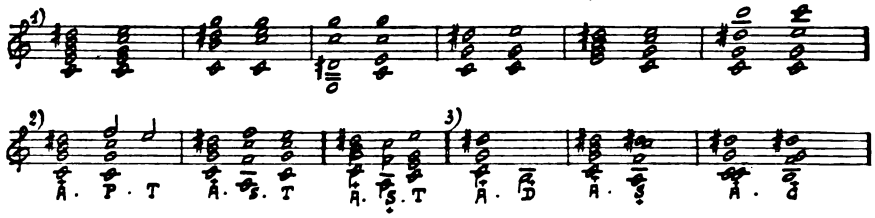
B. Ed ecco esempî del come si giunga alla $\overset{+}{A}$ da altro amalgama diatonico o cromatico:

Esempio 681.



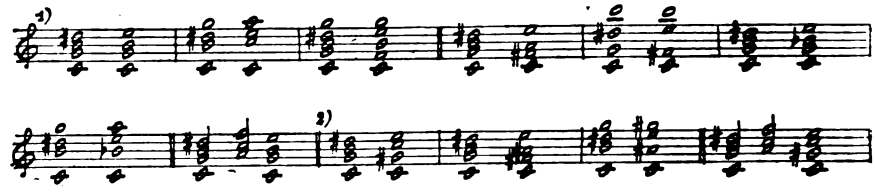
C. La $\overset{+}{A}$ può (seguendo le possibilità della in lei compresa $\overset{+}{D}$) procedere alla *T:* 1) per gruppo binario, 2) per uno dei gruppi ternarî $\overset{+}{A} \cdot P \cdot T$ oppure $\overset{+}{A} \cdot S \cdot T$; oppure: 3) può procedere alla $\overset{+}{D}$ o alla $\overset{+}{S}$ o alla $\overset{+}{C}$:

Esempio 682.



D. Giungendo così dalla $\overset{+}{A}$ alla *T*, quest'ultima può presentarsi conglobata: 1) in Accordo diatonico; 2) in Amalgama cromatico:

Esempio 683.



§ **304.** — *La Plagale intensa.* — **A.** Ove la VII si inserisca nell'assieme delle Triadi *S*, *T* (costituente la Plagale) ne risulterà un Amalgama comprendente la $\overset{+}{S}$ e la *T*, con accentuazione della tendenza della *S* verso la presente *T*, cioè della tendenza ad effettuare la Cadenza plagale; denomineremo quindi tale Amalgama: *Plagale contro-intensa*, colla sigla $\overset{+}{P}$.

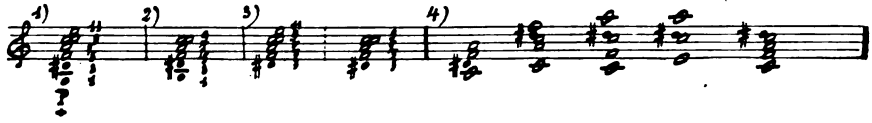
In esso si ommette normalmente la 5ª della VII; inoltre è imprescindibile l'ommissione della 5ª di *T*, perchè essa (specie ove sia presente il Centro della VII) avrebbe facilità di esser sentita come Centro di *D*, ciò che muterebbe la composizione dell'Accordo.

Digitized by Google

Anche per tale ragione l'ordine preferibile come Stato diretto è quello che, dal grave, comporta VII, *S*, *T*; e si avrà Stato diretto e numerica ascendenti.

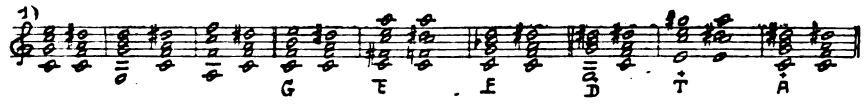
Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) brani e rivolti:

Esempio 684.



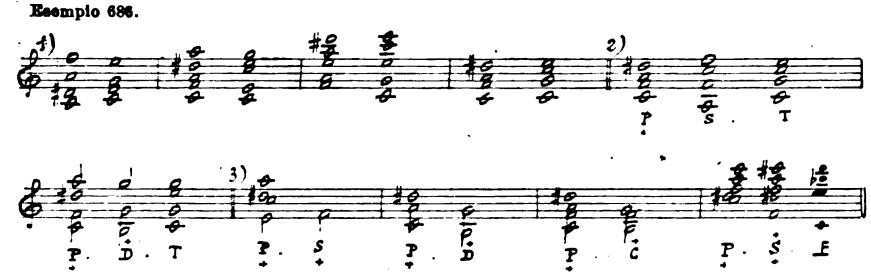
B. Ecco esempî del come si giunga alla $\overset{+}{P}$ da altro Amalgama diatonico o cromatico:

Esempio 685.



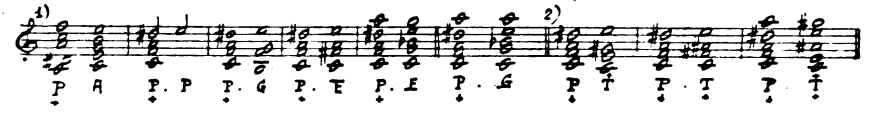
C. La $\overset{+}{P}$ può (rispecchiando le possibilità della in lei compresa *S*) procedere alla *T*: 1) per gruppo binario, 2) per uno dei gruppi ternarî $\overset{+}{P} \cdot P \cdot T$ oppure $\overset{+}{P} \cdot \overset{+}{D} \cdot T$; oppure: 3) può procedere a uno degli amalgami $\overset{+}{S}$, $\overset{+}{D}$, $\overset{+}{C}$, $\overset{+}{S}$:

Esempio 686.



D. Giungendo così dalla $\overset{+}{P}$ alla *T*, quest'ultima può presentarsi conglobata: 1) in Accordo diatonico; 2) in Amalgama cromatico:

Esempio 687.



§ **305.** — *La Globale intensa.* — **A.** Ove la VII si inserisca nell'assieme *D*, *S*, *T* (costituente la Globale) ne risulterà un Amalgama comprendente la $\overset{+}{C}$ e la *T*, con accentuazione della tendenza

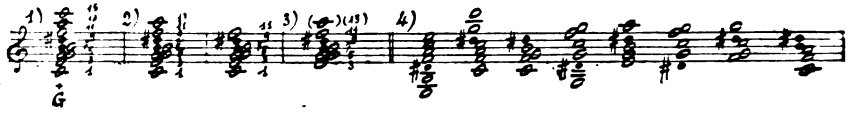
Digitized by Google

di entrambe le Subordinate *D*, *S* verso la presente *T*, cioè delle due simultanee Cadenze; denomineremo quindi tale Amalgama: *Globale intensa*, colla sigla $\dot{G}$.

In esso si ommette la 5ª della *D*, e la 5ª della $\mathring{V}$II. L'ordine dal grave *T*, *D*, $\mathring{V}$II, *S* dà uno Stato diretto ed una numerica ascendenti.

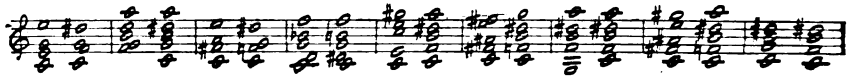
Esempi: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) brani e rivolti:

Esempio 688.



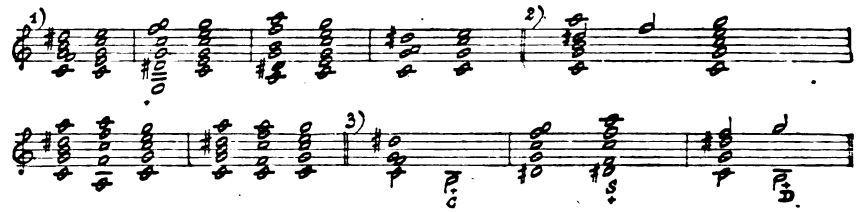
B. Ecco esempî del come si giunga alla $\dot{G}$ da altro Amalgama diatonico o cromatico:

Esempio 689.



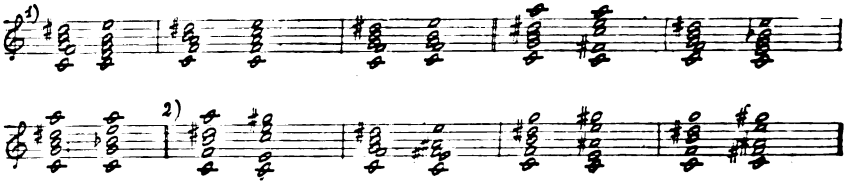
C. La $\dot{G}$ (mettendo in pratica le possibilità delle in lei comprese $\dot{D}$, $\dot{S}$) può procedere alla *T*: 1) per gruppo binario, 2) per uno dei gruppi ternari: $\dot{G} \cdot G \cdot T$, $\dot{G} \cdot P \cdot T$, $\dot{G} \cdot S \cdot T$; oppure 3) può procedere alla $\dot{C}$, alla $\dot{S}$, alla $\dot{D}$:

Esempio 690.



D. La *T*, a cui si giunge dalla $\dot{G}$, può anche presentarsi conglobata in Accordo diatonico o cromatico:

Esempio 691.



Digitized by Google

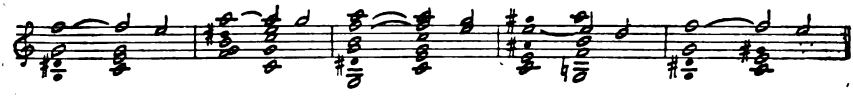
Capo III. — I RITARDI NELLA TONALITÀ INTENSA.

§ **306.** — In ciascuno dei Gruppi binarî paralleli o intensi, comprendente quindi o una Paratriade o un Amalgama intenso, uno o più suoni del 1° elemento del gruppo possono prolungarsi mentre si presenta il 2° elemento. Ove su quest'ultimo cada l'accento ritmico e il suono prolungato si mantenga sempre in una istessa voce, procedendo poi ad altro suono (del 2° elemento) a lui contiguo o distanziato da salto tetracordale, in tal caso si potrà riconoscere in tale successione un processo di ritardo; senza però escludere anche la permanente possibilità di interpretare ciascun elemento della successione stessa come o Triade o Paratriade o Accordo dissonante o Poliarmonia a seconda della sua individuale costituzione dal punto di vista armonico.

In realtà l'una interpretazione può, qui come, in generale, anche nel campo diatonico, sussistere accanto all'altra; l'amalgama che ci si presenta al momento della percussione potrà infatti esser sempre considerato come l'unione di elementi triadici o paratriadici, nel qual caso il suono-ritardo starà pure a rappresentare una Triade o una Paratriade; nel contempo si potrà riconoscere quel peculiare legame melodico ed aspetto ritmico per cui una voce viene a costituire ciò che denominasi Ritardo.

§ **307.** — **A.** Se il suono che, nel Gruppo intenso, viene così prolungato non è costitutivo di Paratriade, si avvera senz'altro uno dei ritardi già veduti nell'ambito diatonico, con questa sola differenza che ad una o anche ad entrambe le Triadi costitutive del processo di ritardo diatonico si vengono qui ad aggiungere suoni paratriadici. Esempî:

Esempio 692.



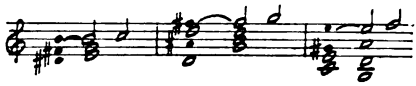
B. Se il suono che, nel Gruppo parallelo o intenso, viene prolungato è costitutivo di Paratriade, allora si avvera un nuovo tipo di ritardo, del quale esamineremo ora il comportarsi e la peculiare natura.

§ **308.** — **A.** Quando il suono di partenza è un Centro paratriadico procedente al contiguo Centro triadico (Gruppi contigui) per cui, non avvenendo il suo prolungamento, la metátesi si avvere-

Digitized by Google

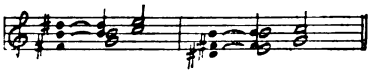
rebbe in lui stesso, sentito in primo luogo come Centro paratriadico e in secondo luogo come sensibile diatonica, allora, avvenendo il prolungamento di tale Centro paratriadico e purchè, nel momento della percussione, esso non rimanga accompagnato da altro suono della sua Paratriade, esso esprime la prima di quelle due funzioni nel momento della preparazione, la seconda nel momento della percussione, al quale momento per tal guisa il ritardo non apporta elemento paratriadico. Esempî:

Esempio 693.



B. Quando il suddetto Centro paratriadico è accompagnato nella percussione da altro suono della sua Paratriade, allora di necessità in rispetto a quest'ultimo esso prolunga anche la sua funzione di Centro parallelo, e la sua metátesi avviene nel momento appunto della percussione. Esempî di questi ritardi multipli, propri ai gruppi contigui:

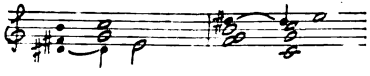
Esempio 694.



C. Quando la relazione tra suono di partenza paratriadico e suono di arrivo diatonico è tale che, dentro al Gruppo parallelo oppure intenso, il legame fra di essi vien dato da metátesi di un suono sottinteso o del suono di arrivo, il prolungamento del suono di partenza non apporta modificazione a tale stato di cose e reca quindi nel momento della percussione elemento paratriadico.

Eccone esempî:

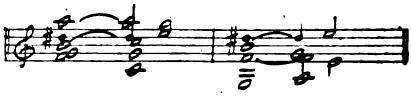
Esempio 695.



D. Partendo da Amalgama intenso si possono prolungare ad un tempo suoi elementi paratriadici e suoi elementi diatonici.

Eccone esempî:

Esempio 696.



Digitized by Google

Parte IV. — FORME IMITATIVE.

Capo I. — ATTRIBUZIONE DI FORME PARALLELE ALLE ZONE ASCENDENTI PRIMITIVE.

I. — *Estensione della Zona ascendente del grado* V.

§ **309.** — Profittando dei suoni che nell'ambito intenso tipico costituiscono il Tetracordo parallelo iniziantesi dal grado VI e la rispettiva Paratriade, la Zona cadenzale ascendente del grado V può arricchirsi:

A. di un tetracordo estensivo dal lato autentico, la cui iniziale avrà funzione di Infradominante imitativa colla sigla $\frac{\dot{I}}{V}$; esso sarà omofono al tetracordo parallelo costituito dai gradi VI, VII, ♯I, II;

B. di una Triade imitativa colla funzione di Quasi-infradominante, colla sigla $\frac{I}{V}$, omofona alla Paratriade del grado VI, costituita dai gradi VI, ♯I, III;

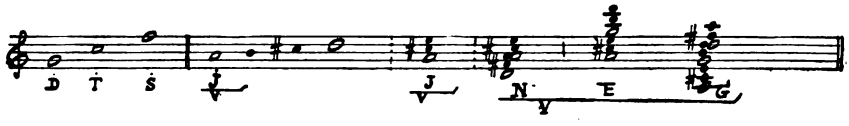
C. di nuovi Accordi imitativi risultanti dalla unione di questa Quasi-infradominante colla Quasi-dominante o colla Quasi-tonica o con entrambe e cioè:

1) di una Quasi-infracadenzale, sigla $\frac{N}{V}$;

2) di una Quasi-infraelittica, sigla $\frac{\bar{E}}{V}$;

3) di una Quasi-infraglobale, sigla $\frac{\bar{G}}{V}$.

Esempio 697.



II. — *Imitazione di forme intense nelle Zone dei gradi* V *e* IV.

§ **310.** — Profittando dei tipici Tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi ♯IV e VII e delle rispettive Paratriadi, la stessa Zona ascendente del grado V può anche arricchirsi:

Digitized by Google

A. di due imitativi Tetracordi paralleli rispettivamente:

1) della Quasi-dominante (omofono a quello tipico dal grado ♯IV),.

2) della Quasi-tonica (omofono a quello tipico dal grado VII);

B. delle due rispettive Paratriadi imitative che segneremo:

$\frac{\overset{\circ}{\text{VII}}}{\text{V}}$ (omofona alla tipica ♯I$\overset{\circ}{\text{V}}$, formata dai gradi ♯IV, ♯VI, ♯I),

$\frac{\text{I}\overset{\circ}{\text{II}}}{\text{V}}$ (omofona alla tipica V$\overset{\circ}{\text{II}}$, formata dai gradi VII, ♭II, ♯IV);

C. di imitativi Accordi intensi, risultanti dall'unione di una di tali Paratriadi imitative con Quasi-triadi della Zona e precisamente:

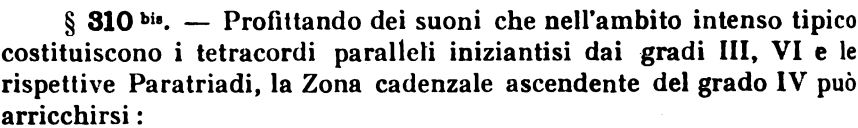
1) grazie alla $\frac{\text{V}\overset{\circ}{\text{II}}}{\text{V}}$ si avranno Accordi intensi imitativi che segneremo:

$$\frac{\overset{+}{D}, \overset{+}{S}}{\text{V}}, \quad \frac{\overset{+}{C}}{\text{V}}, \quad \frac{\overset{+}{A}, \overset{+}{P}}{\text{V}}, \quad \frac{\overset{+}{G}}{\text{V}}$$

(leggi, ad esempio: Quasi-dominante intensa della Zona V);

2) grazie alla $\frac{\text{I}\overset{\circ}{\text{II}}}{\text{V}}$, si avrà l'Accordo intenso imitativo che segneremo $\frac{\overset{+}{T}}{\text{V}}$.

Esempio 698.



§ **310** bis. — Profittando dei suoni che nell'ambito intenso tipico costituiscono i tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi III, VI e le rispettive Paratriadi, la Zona cadenzale ascendente del grado IV può arricchirsi:

A. di due imitativi Tetracordi paralleli rispettivamente:

1) della Quasi-dominante (omofono a quello tipico dal grado III),

2) della Quasi-tonica (omofono a quello tipico dal grado VI);

B. delle due rispettive Paratriadi imitative che segneremo:

$\frac{\overset{\circ}{\text{VII}}}{\text{V}}$ (omofona alla tipica I$\overset{\circ}{\text{I}}$I, formata dai gradi III, ♯V, VII),

$\frac{\text{I}\overset{\circ}{\text{II}}}{\text{V}}$ (omofona alla tipica V$\overset{\circ}{\text{I}}$, formata dai gradi VI, ♯I, III);

Digitized by Google

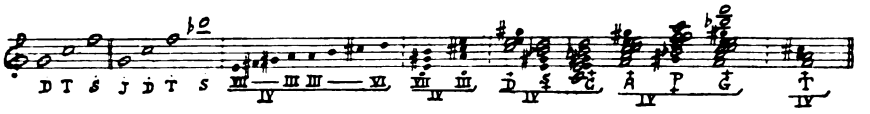
C. di Accordi intensi imitativi e precisamente:

1) grazie alla $\frac{\text{VII}}{\text{V}}$, di Accordi che segneremo:

$$\frac{\dot{D}, S}{\text{V}}, \quad \frac{\dot{C}}{\text{V}}, \quad \frac{\dot{A}, P}{\text{V}}, \quad \frac{\dot{G}}{\text{V}};$$

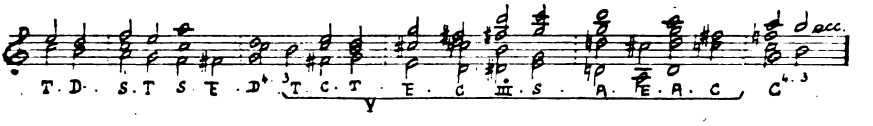
2) grazie alla $\frac{\text{III}}{\text{V}}$, di Accordo che segneremo $\frac{\dot{T}}{\text{V}}$.

Esempio 699.



§ 311. — Alla fine d'una successione analizzabile come appartenente alla ascendente Zona del grado V, la di lei Quasi-tonica può presentarsi conglobata in uno degli Accordi tipici *C, G;* in tal caso si userà senz'altro per tale Amalgama la sigla tipica, sottintendendo la metátesi della ^1V da Quasi-tonica a tipica *D*.

Esempio 700.



Capo II. — ZONE CADENZALI PARALLELE.

§ 312. — La constatazione da noi fatta, nella Sezione I di questo libro IV, che nessuna méta di Tetracordo parallelo vi poteva assumere carattere di Finale melodica, si riferiva naturalmente ed aveva valore dentro ai limiti dell'ambito tipico.

Per contro, il processo imitativo può investire anche il materiale sussidiario comprendente i Tetracordi paralleli e le Paratriadi, adoperandolo per dar vita a nuove forme imitative perfette, come ora vedremo.

§ 313. — **Costituzione di nuove Gamme imitative ascendenti.** — I suoni costituenti i quattro tipici Tetracordi paralleli ed il tipico tetracordo diatonico della *I*, dànno modo di costituire le seguenti quattro nuove Gamme imitative:

Digitized by Google

1) una Gamma non estesa, avente per Finale melodica imitativa il grado VII, comprendente i due tipici Tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi ♯IV e VII;

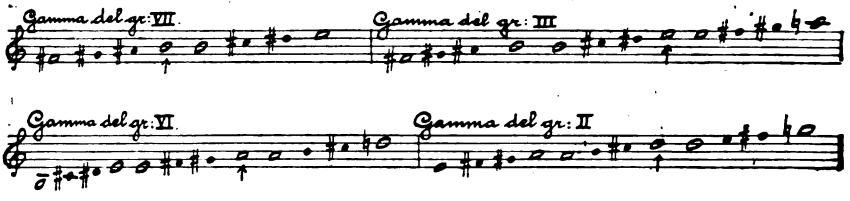
2) una Gamma estesa dal solo lato autentico, avente per Finale melodica imitativa il grado III, comprendente i tre tipici Tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi ♯IV, VII e III;

3) una Gamma estesa dal solo lato autentico, avente per Finale melodica imitativa il grado VI, comprendente i tre tipici Tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi VII, III e VI;

4) una Gamma estesa dal solo lato autentico, avente per Finale melodica imitativa il grado II, comprendente i due tipici Tetracordi paralleli iniziantisi dai gradi III e VI ed il tipico Tetracordo diatonico iniziantesi dal grado II.

Esempio nella Tonalità intensa di Do:

Esempio 701.



§ 314. — **Costituzione delle Zone cadenzali parallele.** — In ciascuna delle suesposte quattro Gamme imitative ciascun limite tetracordale può venire amplificato e precisamente con un Amalgama imitativo perfetto il quale sarà omofono a quella Paratriade (o Triade per quanto riguarda i gradi II e V), che ha per Centro il suono identico nella di lui funzione di tipico limite parallelo (o limite diatonico per quanto riguarda il grado V).

Per tal guisa la Gamma imitativa viene arricchita di iniziali e méte armoniche imitative, con funzioni triadiche e con reciproche relazioni cadenzali, cosicchè la Gamma stessa prende carattere di Zona cadenzale e precisamente (per esser costituita, in tutto o in precipua parte, con materiale parallelo) di *Zona cadenzale parallela* (ascendente).

§ 315. — **A.** La Gamma imitativa del grado VII assume le Paratriadi ♯IV, V̊II, I̊II come sue Quasi-triadi, rispettivamente colle funzioni imitative di *D*, *T*, *S*, e prende carattere di Zona cadenzale ascendente del grado VII; sigle delle Quasi-triadi: $\frac{D,\ T,\ S}{\text{VII}}$.

B. La Gamma imitativa del grado III assume le Paratriadi

Digitized by Google

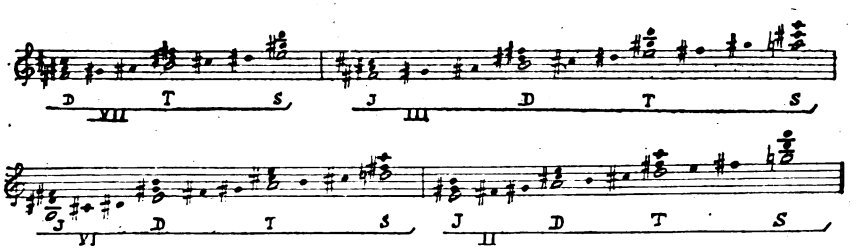
♯IV, VII, III, VI come sue Quasi-triadi, rispettivamente colle funzioni imitative di *I, D, T, S*, e prende carattere di Zona cadenzale ascendente del grado III; sigle delle Quasi-triadi: $\frac{I, D, T, S}{III}$.

C. La Gamma imitativa del grado VI assume le Paratriadi VII, III, VI e la triade *I* (nel suo valore locale di ¹II) come sue Quasi-triadi, rispettivamente colle funzioni imitative di *I, D, T, S* e prende carattere di Zona cadenzale ascendente del grado VI; sigle delle Quasi-triadi: $\frac{I, D, T, S}{VI}$.

D. La Gamma imitativa del grado II assume le Paratriadi III, VI e le Triadi *I, D* (nel loro valore locale di ¹II, ¹V) come sue Quasi-triadi, rispettivamente colle funzioni imitative di *I, D, T, S* e prende carattere di Zona cadenzale ascendente del grado II; sigle delle Quasi-triadi: $\frac{I, D, T, S}{II}$.

Ecco un prospetto delle nuove quattro Zone, colle rispettive Quasi-triadi:

Esempio 702.



§ **316.** — Dentro a ciascuna Zona cadenzale parallela così costituita, possono aver vita tutti quegli Accordi dissonanti imitativi che sono costituibili colle Quasi-triadi delle quali la Zona stessa dispone. Avremo così:

A. per la Zona del grado VII gli Accordi: $\frac{C; G, A, P}{VII}$ (leggi, ad esempio, Quasi-cadenzale nella Zona ascendente del grado VII);

B. per la Zona del grado III gli Accordi: $\frac{C; G, A, P; N, {}^{-}E, {}^{-}G}{III}$;

C. per la Zona del grado VI gli Accordi: $\frac{C; G, A, P; N, {}^{-}E, {}^{-}G}{VI}$;

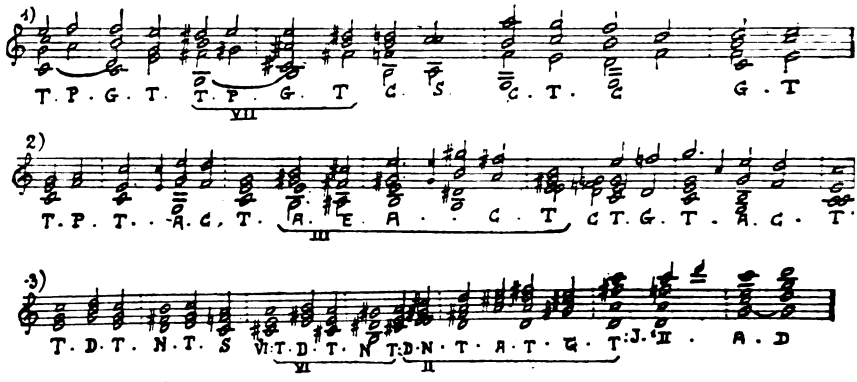
D. per la Zona del grado II gli Accordi: $\frac{C; G, A, P; N, {}^{-}E, {}^{-}G}{II}$.

Digitized by Google

Tutte queste forme imitative si usano dentro alla rispettiva Zona cadenzale a quella istessa guisa che le corrispondenti forme tipiche nel campo tipico.

Eccone esempî pratici per ogni singola Zona:

Esempio 703.



§ **317.** — Il passaggio dall'ambito tipico ad una di tali Zone parallele avviene e si giustifica, dentro ai limiti della Tonalità intensa, col fatto che un suono o un amalgama riveste funzione tipica rispetto alle forme imitative che lo precedono e funzione imitative rispetto alle forme imitative che lo seguono. E il reciproco dicasi pel passaggio da una Zona parallela all'ambito tipico.

Altre giustificazioni per tali passaggi ci si presenteranno, uscendo dai limiti della Tonalità intensa, nel Libro seguente.

Digitized by Google

Sezione III.

FORME ARMONICHE PROPRIE ALLA TONALITÀ RILASSATA

§ **318.** — Nella Sezione I di questo Libro IV abbiamo constatato come le forme tetracordali parallele si avverino in guisa perfettamente similare — però in senso reciprocamente inverso — tanto nella Tonalità ascendente (la quale ne diviene *intensa*), quanto nella Tonalità discendente (la quale ne diviene *rilassata*).

Naturale conseguenza di ciò si è che anche i fatti paratriadici e le unioni di Triadi con Paratriadi hanno vita (sempre però in senso inverso) e si giustificano nella Tonalità discendente in guisa similare a quella da noi constatata per i corrispondenti fatti della Tonalità ascendente; salvochè la Paratriade della Tonalità discendente, essendo appunto discendente, va soggetta a quelle istesse speciali influenze della posizione dei suoni che si avverano per la Triade minore, influenze che, a più forte ragione, si presentano poi negli amalgami dissonanti contenenti Triadi minori e Paratriadi discendenti, cioè negli amalgami che diremo *rilassati*.

In linea generale adunque tutte le spiegazioni e ragioni teoriche che abbiamo date pei fatti paralleli e intensi nell'ambito ascendente, servono anche pei corrispondenti fatti paralleli e rilassati dell'ambito discendente e nel trattare ora qui di questi ultimi potremo per ciò quasi sempre limitarci a schemi ed esempî per ognuno dei quali si sottintenderà applicabile la trattazione teorica da noi esposta pel corrispondente inverso fatto ascendente, coll'avvertenza di applicarla qui sempre in senso discendente. D'altra parte faremo, quando si presenti il caso, le necessarie osservazioni riguardo a peculiari conseguenze della posizione dei suoni; mentre sin d'ora si può constatare che fra Paratriade ascendente e Paratriade discendente si avverano, nella guisa di comportarsi rispetto a *equilibrio* e *purezza*, differenze identiche a quelle che abbiamo veduto avverarsi fra Triade maggiore e Triade minore.

Digitized by Google

Parte I. — FORME CONSONANTI.

Capo I. — LE PARATRIADI.

§ **319.** — **A.** Ciascuno dei quattro gradi ♭4, 7, 3, 6, limite tetracordale parallelo dentro alla Tonalità rilassata, trova nella serie dei suoni paralleli materiale adatto per crearsi una propria amplificativa Paratriade discendente.

Si avranno adunque:

1) una Paratriade del grado ♭4 (leggi diaquattro), che segneremo $\overset{\circ}{\flat 4}$ e che risulterà formata dai gradi ♭4, ♭6, ♭1;

2) una Paratriade del grado 7, che segneremo $\overset{\circ}{7}$, formata dai gradi 7, ♭2, ♭4;

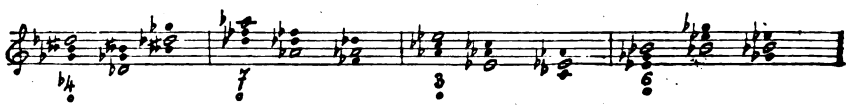
3) una Paratriade del grado 3, che segneremo $\overset{\circ}{3}$, formata dai gradi 3, ♭5, 7;

4) una Paratriade del grado 6, che segneremo $\overset{\circ}{6}$, formata dai gradi 6, ♭1, 3.

B. Il grado 2, méta del Tetracordo parallelo della Semitonica, resta amplificato dalla Triade Infradominante (*i*).

Ecco uno schema delle suindicate amplificazioni, nella Tonalità discendente a sol:

Esempio 704.



§ **320.** — **A.** Ciascuna méta ed (a maggior ragione) ciascuna iniziale di Tetracordo parallelo è nel campo tipico una entità secondaria, sussidiaria, e ciò anche se essa si presenti magnificata da sua propria Paratriade.

B. Perciò ciascun suono fungente da Centro di Paratriade può estrinsecare nel contempo anche la sua primitiva funzione di suono mobile diatonico e ciò: 1) rispetto a quanto lo preceda, oppure: 2) rispetto a quanto lo segua, oppure anche 3) rispetto sia a quanto lo preceda che a quanto lo segua, nel quale caso la Paratriade viene quasi ad avere il valore di secondaria, sussidiaria amplificazione di suono mobile diatonico.

Digitized by Google

Capo II. — LE PARATRIADI NELLE SUCCESSIONI TIPICHE.

§ 321. — Gruppi paralleli. — A. Essi si possono suddividere nei seguenti due tipi:

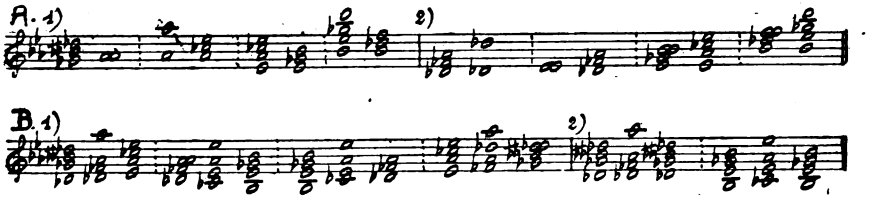
α) gruppo attivo, in cui si procede da iniziale a méta parallele, l'una o l'altra o entrambe amplificate dalle rispettive Paratriadi;

β) gruppo passivo, in cui si procede da méta a iniziale parallele, l'una o l'altra o entrambe amplificate da Paratriade.

B. Tali gruppi paralleli possono anche dar luogo ad innesti.

Ecco esempî dei due tipi di gruppi paralleli e di loro innesti:

Esempio 705.



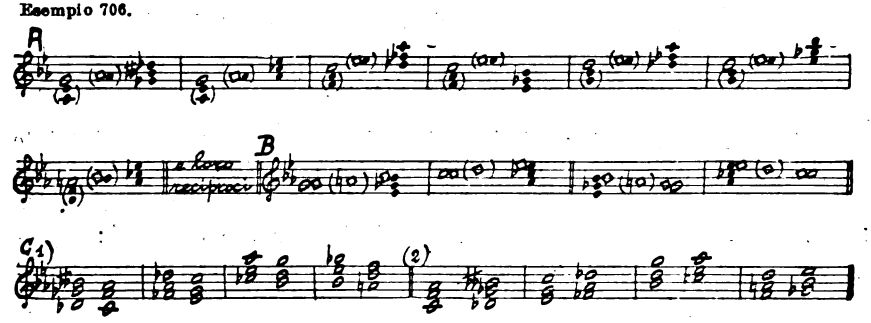
§ 321bis. — Gruppi rilassati. — Esempî di successioni comprendenti un suono univocamente diatonico (solo o conglobato in Amalgama diatonico) e una Paratriade, successioni che diremo Gruppi rilassati, e precisamente:

A. con legame rappresentato da sottinteso suono con funzione di limite parallelo e di limite diatonico incidentale;

B. con legame rappresentato dal Centro della Paratriade con funzione di Centro paratriadico e di limite diatonico incidentale;

C. con legame rappresentato dal Centro della Paratriade con funzione di Centro paratriadico e di sensibile essenziale diatonica, alla quale sensibile diatonica arriva o fa seguito la rispettiva contigua méta diatonica, per il che questa successione dicesi *Gruppo rilassato contiguo:*

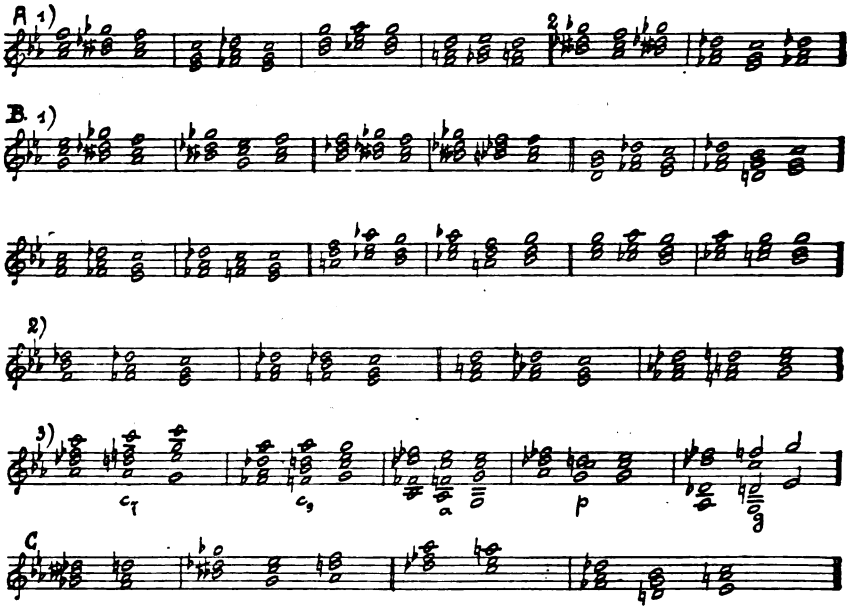
Esempio 706.



Digitized by Google

§ **322.** — Esempî: **A.** di innesti di gruppi rilassati contigui:
B. di gruppi rilassati contigui resi ternarî:
C. di gruppi rilassati contiguî binarî e ternarî col suono méta diatonica essenziale (espresso o sottinteso) conglobato in Accordo diatonico:

Esempio 707.



Parte II. — FORME DISSONANTI MONOTRIADICHE.

Capo I. — ACCENTUAZIONE DELLA TENDENZA ATTIVA DELLA TRIADE.

I Binomî rilassati.

§ **323.** — Una Paratriade può unirsi a quella Triade, iniziale armonica, la cui 3ª è Centro della Paratriade stessa e la cui rispettiva méta armonica è anche méta contigua rispetto alla Paratriade. Da tali unioni risultano i seguenti Binomî che diremo rilassati:

1) *Infradominante rilassata*, comprendente gli elementi *i*, $\flat\underset{\bullet}{4}$; la segneremo $\underline{i}$:

Digitized by Google

2) *Dominante rilassata*, comprendente gli elementi *d*, $\overset{\circ}{7}$; la segneremo $\underline{d}$;

3) *Tonica rilassata*, comprendente gli elementi *t*, $\overset{\circ}{3}$; la segneremo $\underline{t}$;

4) *Semitonica rilassata*, comprendente gli elementi *s*, $\overset{\circ}{6}$; la segneremo $\underline{s}$.

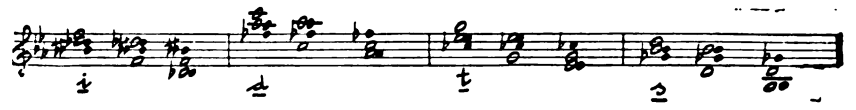
In ciascuno di tali Binomî la Triade costitutiva solo se, come iniziale armonica, procede per moto attivo alla rispettiva méta diatonica può soddisfare ad un tempo anche una tendenza della concomitante Paratriade, che trova nella 3ª di tale méta diatonica la propria méta parallela. Da ciò risulta che nel Binomio rilassato la Paratriade accentua la tendenza attiva della Triade.

§ **324**. — Nel binomio rilassato è normalmente ommessa la 5ª della Triade ad evitarne l'urto colla 3ª della Paratriade. Quasi sempre è ommessa anche la 5ª della Paratriade, con che il Binomio prende aspetto di *Tricordo* che diremo *rilassato* ed è in questa forma che il Binomio stesso viene precipuamente usato.

In esso uno stesso suono funge da 3ª della Triade e da Centro della Paratriade.

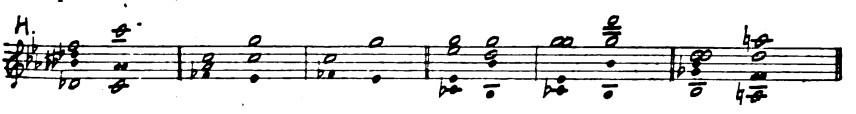
L'ordine dall'acuto: Triade, Paratriade dà lo Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempio 708.



§ **325**. — **A.** Esempî di collegamento del Tricordo rilassato colla méta armonica rispettiva alla di lui Semitriade, ossia dei *Gruppi cadenzali rilassati:*

Esempio 709.



B. Esempî di Gruppi cadenzali rilassati, resi ternarî:

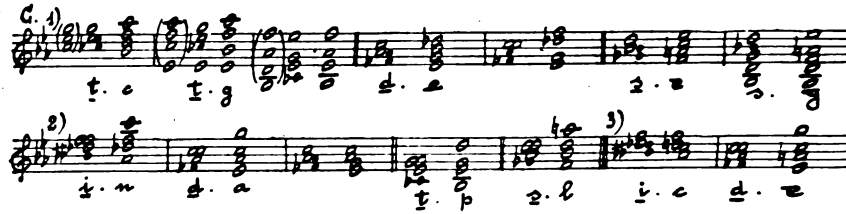
Esempio 709 bis.

Digitized by Google

C. Esempî, nei quali la méta del Gruppo cadenzale rilassato si presenta conglobata in Accordo dissonante, pel fatto che la Semitriade del Tricordo rilassato:

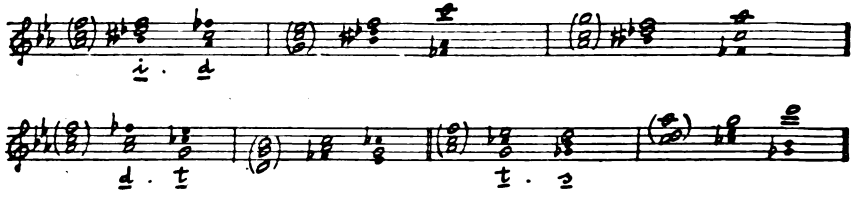
1) procede anche per moto passivo, 2) viene prolungata, 3) procede anche per moto periferico:

Esempio 709 ter.



§ **326.** — Esempî di collegamento di un Tricordo rilassato con altro Tricordo rilassato, collegamento giustificato dal fatto che, rispetto al Centro paratriadico del secondo Tricordo, la Paratriade del primo e iniziale parallela e il Centro della sua Semitriade è indicatrice diatonica incidentale:

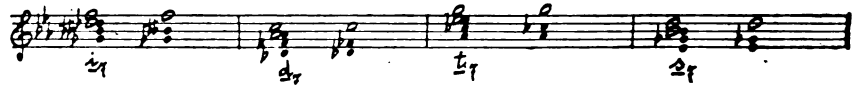
Esempio 710.



§ **327.** — **A.** Quando la Paratriade costitutiva del Binomio rilassato si presenti completa, cioè colla sua 5ª, ne risulta ciò che diremo Quadricordo rilassato.

Per le ragioni addotte riguardo ai Quadricordi intensi, ciò praticamente avviene quasi soltanto per la $\underline{t}$ e per la $\underline{s}$, che segneremo in tal caso $\underline{t}_7$, $\underline{s}_7$, mentre assai rari e usati soltanto in collegamento con Accordo che, conglobando la rispettiva méta, ne cancelli il senso plagale, si presentano i Quadricordi $\underline{i}_7$, $\underline{d}_7$.

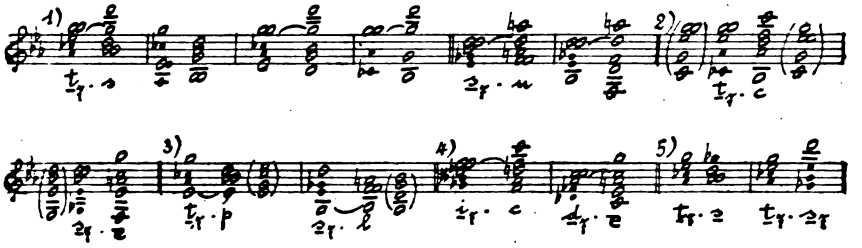
Esempio 711.



Digitized by Google

B. Esempî di Gruppi cadenzali rilassati partenti da Quadricordi rilassati:

Esempio 712.



§ **328.** — Come si possa giungere ad Accordo rilassato risulta indicato nei precedenti esempî.

Si noti l'omofonia del Centro di *u* colla 3ª della $\overset{\circ}{4}$, che permette di passare dalla estremità del lato plagale (*u*) all'inizio del lato autentico (*i*).

Capo II. — ACCENTUAZIONE DELLA TENDENZA PASSIVA DELLA TRIADE.

I Binomî contro-rilassati.

§ **329.** — Una Paratriade può unirsi a quella Triade, méta armonica, la cui rispettiva iniziale armonica sia méta contigua rispetto alla Paratriade stessa. Quindi poichè soltanto col procedere per moto passivo verso la rispettiva iniziale, la Triade può soddisfare nel contempo una tendenza della Paratriade, questa ha effetto di accentuare la tendenza passiva della Triade stessa.

Da tali unioni risultano i seguenti Binomî che diremo contro-rilassati:

1) la *Tonica contro-rilassata*, comprendente gli elementi $\overset{\circ}{4}$, *t*; la segneremo $\bar{t}$;

2) la *Semitonica contro-rilassata*, comprendente gli elementi $\overset{\circ}{7}$, *s*; la segneremo $\bar{s}$;

3) la *Ultrasemitonica contro-rilassata*, comprendente gli elementi $\overset{\circ}{3}$, *u*; la segneremo $\bar{u}$.

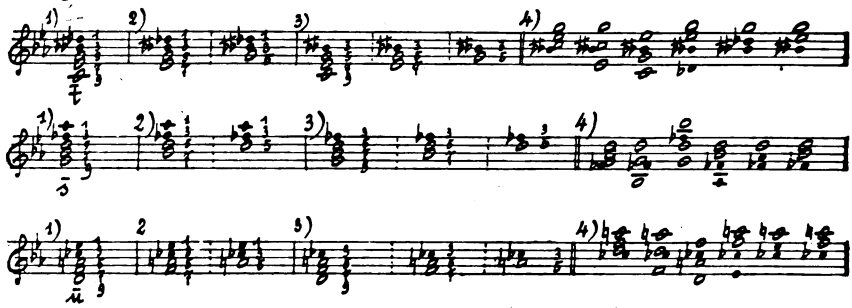
In ciascuno di tali Accordi si ommette normalmente la 5ª della Paratriade per evitarne l'urto colla 1ª della simultanea Triade. L'or-

Digitized by Google

dine dall'acuto: Paratriade, Triade dà lo Stato diretto e una numerica discendente.

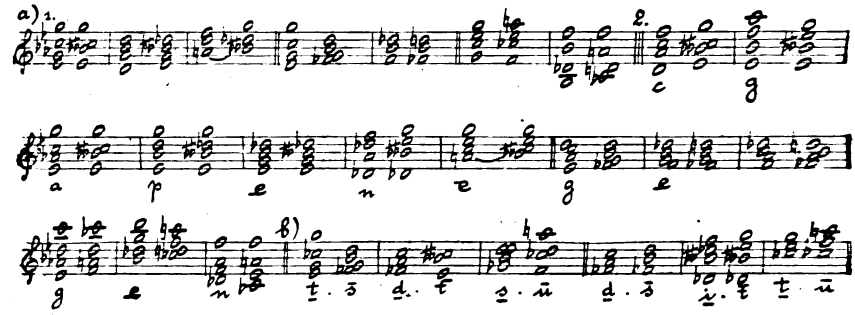
Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) rivolti:

Esempio 713.



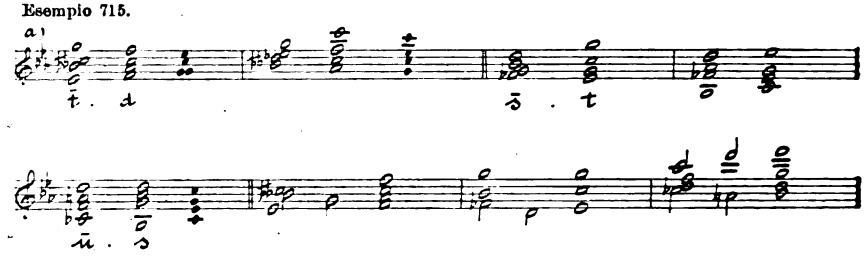
§ **330.** — Ecco esempî del come si giunga a Binomio contro-rilassato: *a*) da un amalgama diatonico oppure: *b*) da un Binomio rilassato:

Esempio 714.



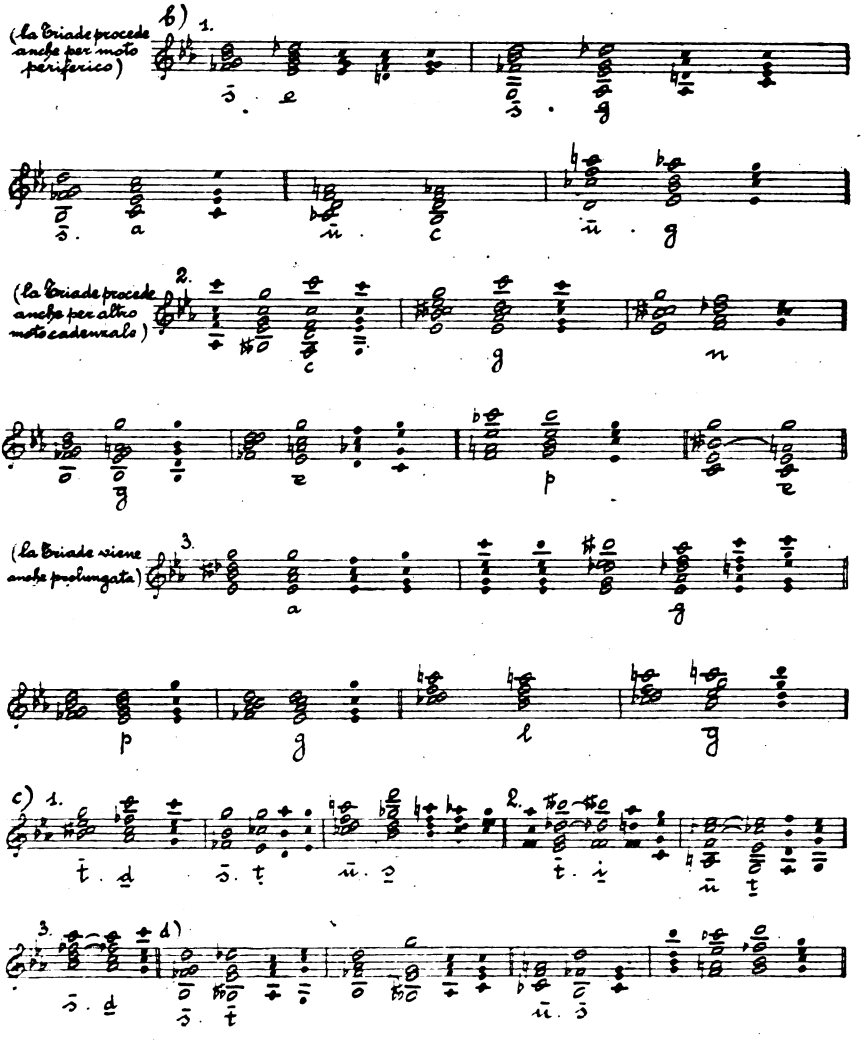
§ **331.** — Esempî di collegamento di Binomio contro-rilassato: *a*) colla Triade che è iniziale armonica rispetto alla di lui Triade costitutiva; *b*) con Accordo diatonico conglobante tale Triade iniziale armonica; *c*) con Binomio rilassato; *d*) con Binomio contro-rilassato:

Esempio 715.



Digitized by Google

Seguito dell'Esempio 715.



Digitized by Google

Capo III. — POLIARMONIE.

§ 332. — Le forme doppio-rilassate. — Alla stessa guisa che nel campo ascendente, anche qui la Triade può simultaneamente unirsi a quella Paratriade che ne accentua la tendenza attiva e a quella Paratriade che ne accentua la tendenza passiva, risultandone una Poliarmonia cromatica, che si potrà designare come *doppio-rilassata*.

§ 333. — Due amalgami di tal genere possono formarsi e precisamente:

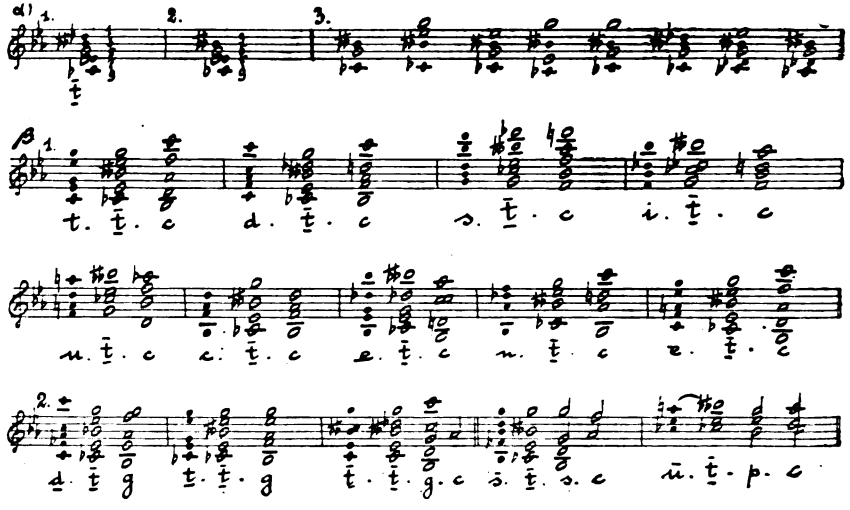
A. *la Tonica doppio-rilassata*, comprendente gli elementi *t*, 3, ♭4 e cioè tanto la $\underline{t}$ che tende alla *s*, quanto la $\bar{t}$ che tende alla *d*; essa tende quindi complessivamente alla *c*; la segneremo $\underline{\bar{t}}$.

In questo Amalgama sono sempre ommesse la 5ª della ♭4, la 5ª della *t*, la 5ª della 3. L'ordine dall'acuto: ♭4, *t*, 3 dà lo Stato diretto e una numerica discendenti. Ecco esempî pratici:

α) dell'amalgama totale, suoi parziali, suoi brani e rivolti;

β) del come si giunga alla $\underline{\bar{t}}$ da amalgama diatonico o rilassato ed, insieme, del come essa si colleghi colla *c* oppure (prolungando la *t*) colla *g*:

Esempio 716.



B. *la Semitonica doppio-rilassata*, comprendente gli elementi *s*, 6, 7 cioè tanto la $\underline{s}$ che tende alla *u*, quanto la $\bar{s}$ che tende alla *t*, quindi complessivamente essa tende verso la *e*; la segneremo $\underline{\bar{s}}$.

Digitized by Google

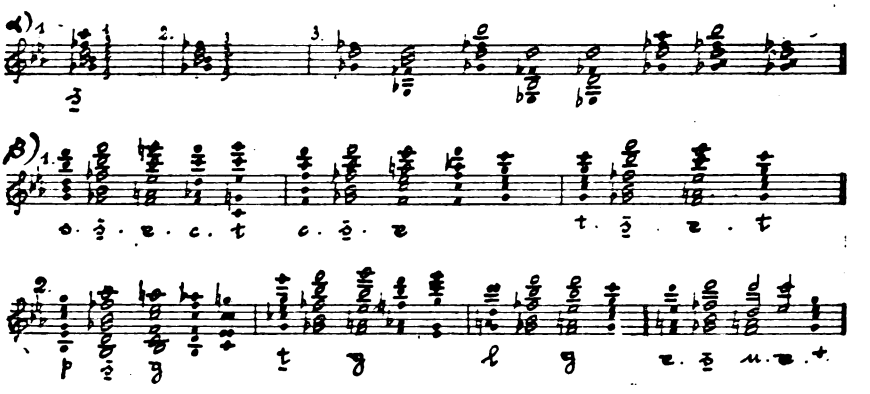
In questo amalgama sono sempre ommesse: la 5ª della $\overset{\circ}{7}$, la 5ª della *s*, la 5ª della $\overset{\circ}{6}$.

L'ordine dall'acuto: $\overset{\circ}{7}$, *s*, $\overset{\circ}{6}$ dà lo Stato diretto e una numerica discendenti. Ecco esempî:

α) dell'amalgama totale, suoi parziali, suoi brani e rivolti;

β) del come si giunga alla $\bar{s}$ da amalgama diatonico o rilassato; e insieme del come essa si colleghi colla ^{-}e oppure (prolungando la *s*) colla ^{-}g:

Esempio 717.



Parte III. — FORME DISSONANTI POLITRIADICHE.

Capo I. — ACCENTUAZIONE DEGLI ACCORDI ORIGINARI.

§ **334.** — *La Cadenzale rilassata.* — Denomineremo così l'amalgama risultante dall'inserire nella Cadenzale la $\overset{\circ}{7}$, che, tendendo alla 3ª di *t*, viene ad accentuare ad un tempo la tendenza attiva della Subordinata *d*, e la tendenza passiva della Subordinata *s* verso la istessa *t*. Segneremo tale Accordo $\underline{c}$.

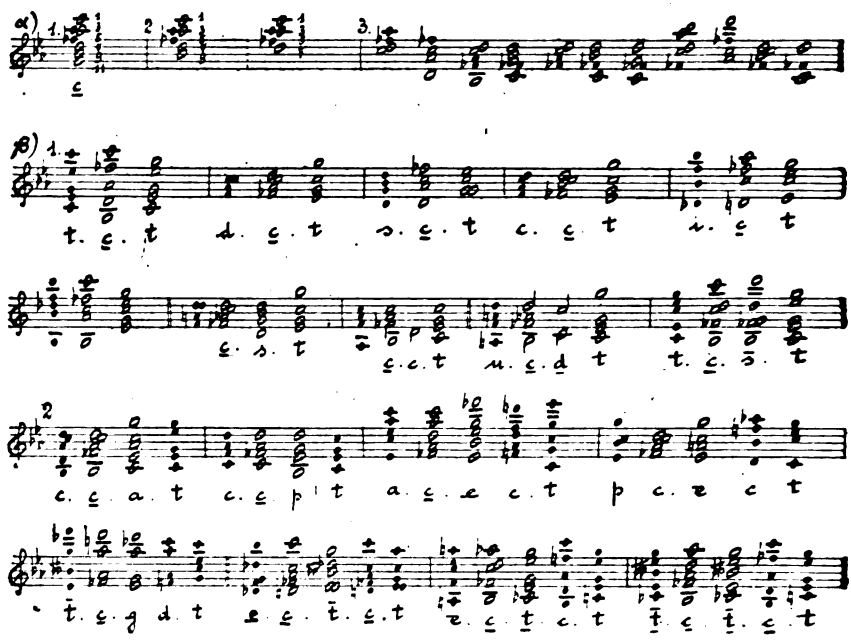
In esso si ommette normalmente la 5ª della *d*, la 5ª della $\overset{\circ}{7}$. L'ordine dall'acuto *d*, $\overset{\circ}{7}$, *s* dà lo Stato diretto e una numerica discendenti. Ecco esempî:

α) dell'Accordo totale, sue varietà, suoi parziali, suoi brani e rivolti;

Digitized by Google

β) del come si giunga alla $\underline{c}$ da amalgama diatonico o rilassato ed, insieme, del suo collegamento colla *t* oppure con Amalgama conglobante la *t:*

Esempio 718.



§ **335.** — *L'Autentica rilassata.* — Essa risulta dall'inserire nella Autentica la $\overset{\circ}{7}$, che, tendendo verso la 3ª di *t*, viene ad accentuare la tendenza attiva della Subordinata *d* verso la simultanea *t*. Segneremo tale Accordo $\underline{a}$.

In esso si ommette normalmente la 5ª della *d* ed assai spesso la 5ª della $\overset{\circ}{7}$. L'ordine dall'acuto *t*, *d*, $\overset{\circ}{7}$ dà lo Stato diretto ed una numerica discendenti.

Si noti che (come avviene per ogni Triade discendente) a rappresentare in guisa non equivoca la *t* non basta la presenza della sua 1ª: questa può interpretarsi anche come 5ª della *s*.

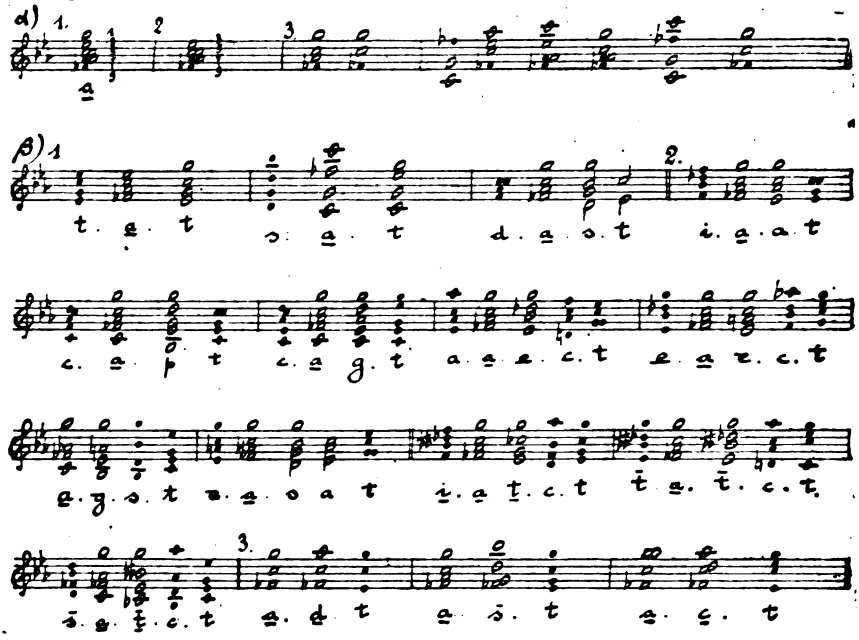
Ecco esempî:

α) dell'Accordo totale, di suoi parziali, brani, rivolti;

β) del come si giunga alla $\underline{a}$ da amalgama diatonico o da amalgama rilassato, e del suo collegamento: 1) colla *t* oppure: 2) con Amalgama conglobante la *t*, 3) con $\underline{d}$, $\underline{\bar{s}}$, $\underline{c}$:

Digitized by Google

Esempio 719.



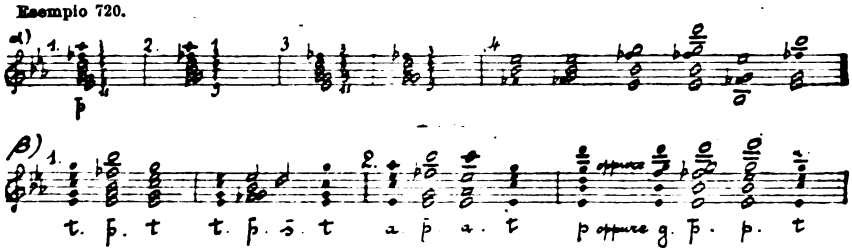
§ **336.** — *La Plagale contro-rilassata.* — Essa risulta dall'inserire nella Plagale la $\overset{\circ}{7}$, che, tendendo verso la 3ª di *t*, viene ad accentuare la tendenza passiva della *s* verso la simultanea *t*. La segneremo $\bar{p}$.

In essa viene normalmente ommessa la 5ª della $\overset{\circ}{7}$ ad evitarne l'urto col Centro della *s*. Inoltre perchè si abbia la $\bar{p}$ bisogna non si presenti la 5ª di *t*, visto che essa darebbe la sensazione (per la presenza della $\overset{\circ}{7}$) di rappresentare la *d*, Triade che della $\bar{p}$ non fa parte. Anche qui ad esprimere la *t* non basta la sua 1ª. L'ordine dall'acuto 7, *s*, *t* dà lo Stato diretto e una numerica discendenti. Esempî:

α) dell'Accordo totale, sue varietà, parziali, brani, rivolti;

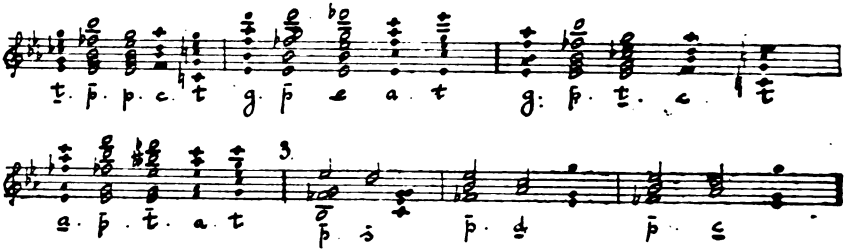
β) del come si giunga alla $\bar{p}$ da amalgama diatonico o rilassato e del suo collegamento: 1) colla *t* oppure 2) con Amalgama conglobante la *t*, 3) con $\bar{s}$, $\underline{d}$, $\underline{c}$:

Esempio 720.



Digitized by Google

*Seguito dell'*Esempio 720.



§ **337**. — *La Globale rilassata*. — Essa risulta dall'inserire nella Globale la $\overset{\circ}{7}$, che, tendendo alla 3ª di *t*, viene ad accentuare ad un tempo la tendenza attiva della *d*, e la tendenza passiva della *s* verso la simultanea *t*. Segneremo tale Accordo colla sigla $\bar{g}$.

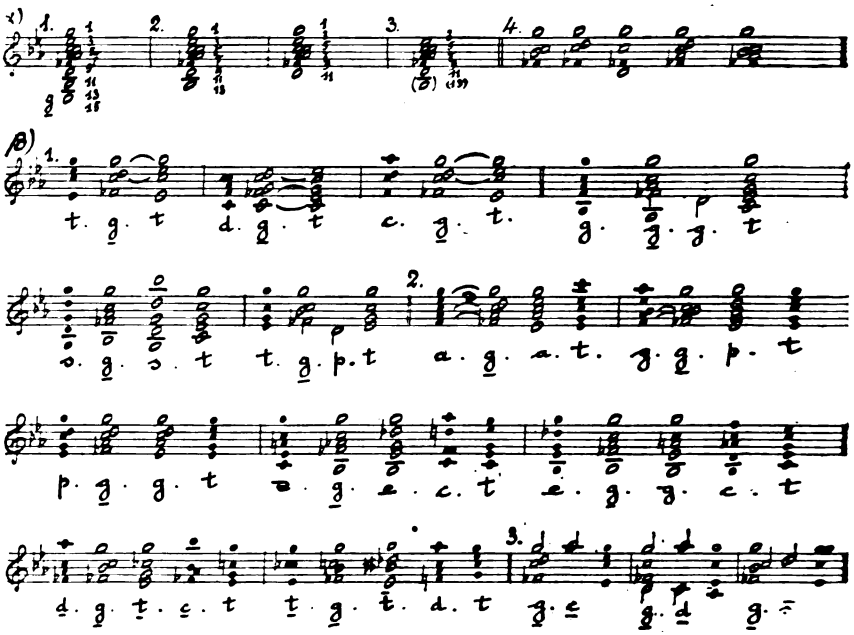
In esso sono normalmente ommesse: la 5ª della *d*, la 5 della $\overset{\circ}{7}$. Anche qui ad esprimere la *t* non basta la sua 1ª.

L'ordine dall'acuto *t*, *d*, $\overset{\circ}{7}$, *s*, dà lo Stato diretto e una numerica discendenti. Ecco esempi pratici:

α) dell'Accordo totale, sue varietà, suoi parziali, brani, rivolti;

β) del come si giunga alla $\bar{g}$ da amalgama diatonico o rilassato e del suo collegamento: 1) colla *t* oppure: 2) con Amalgama conglobante la *t*, 3) con $\underline{c}$, $\bar{s}$, $\bar{d}$:

Esempio 721.



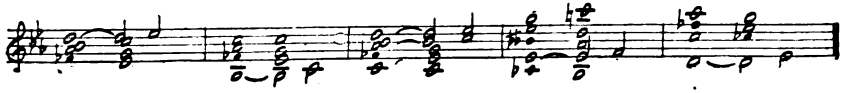
Digitized by Google

Capo II. — I RITARDI NELLA TONALITÀ RILASSATA.

§ **338.** — Le constatazioni ed osservazioni analitiche da noi fatte riguardo ai ritardi nella Tonalità intensa possono nella loro totalità essere applicate anche ai ritardi propri alla Tonalità rilassata; per questi ci limiteremo quindi alle affermazioni precipue.

§ **339.** — **A.** Se il suono prolungato non è paratriadico si avvera uno dei già analizzati casi di ritardo diatonico con la sola differenza che qui ad una o ad entrambe le Triadi costitutive del processo di ritardo vengono ad aggiungersi elementi paratriadici.

Esempio 722.



B. Un nuovo tipo di ritardo si ha soltanto quando il suono prolungato è costitutivo di una Paratriade ed in tale caso:

1) se viene prolungato il solo Centro della Paratriade, costituente il 1° amalgama di un Gruppo rilassato contiguo, allora tale Centro conserva questa sua funzione soltanto nel momento della preparazione, divenendo sensibile diatonica nel momento della percussione;

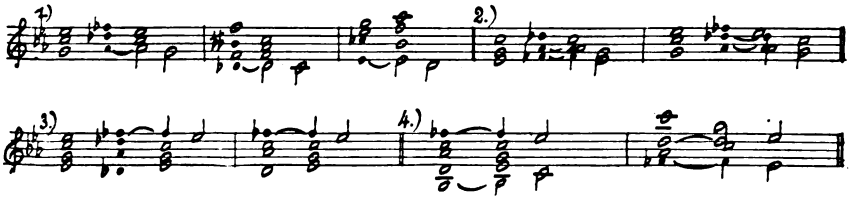
2) se il suddetto Centro paratriadico viene prolungato assieme ad altri suoni della stessa Paratriade, allora nel momento della percussione esso assomma le due funzioni di Centro paratriadico e di sensibile diatonica;

3) quando il legame tra suono di partenza paratriadico e suono di arrivo diatonico è dato da quest'ultimo oppure da suono sottinteso, allora il prolungamento del suono di partenza non muta tale stato di cose;

4) partendo da amalgama rilassato si possono prolungare ad un tempo suoi elementi paratriadici e suoi elementi diatonici.

Ecco esempi di questi quattro tipi del processo di ritardo:

Esempio 723.



Digitized by Google

Parte IV. — FORME IMITATIVE.

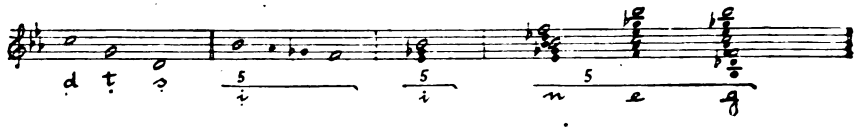
Capo I. — ATTRIBUZIONE DI FORME PARALLELE ALLE ZONE DISCENDENTI PRIMITIVE.

I. — *Estensione della Zona discendente del grado* 5.

§ **340.** — **A.** Il Tetracordo parallelo costituito dai gradi 6, 7, ♭1, 2 può, assumendo veste imitativa, venir a estendere dal lato autentico la Gamma imitativa costituente la Zona cadenzale discendente del grado 5 e precisamente in funzione di Tetracordo dalla Quasi-infradominante di tale Zona del grado 5.

B. Con ciò, la Paratriade $\overset{\circ}{6}$ potrà, in via imitativa, fungere da Quasi-infradominante della stessa Zona del grado 5, la quale avrà quindi mezzo di costruirsi anche i tre Accordi imitativi che segneremo: $\frac{5}{n,\ \_e,\ \_g.}$. Esempî nella Tonalità discendente a Sol:

Esempio 724.



II. — *Imitazione di forme rilassate nelle Zone dei gradi* 5 *e* 4.

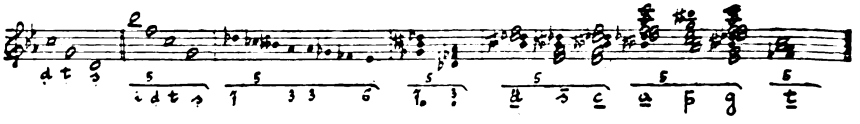
§ **341.** — **A.** I tetracordi paralleli tipici iniziantisi dai gradi ♭4, 7 possono, in via imitativa, assumere dentro alla Zona discendente del grado 5 la funzione di Tetracordi paralleli rispettivamente:

1) della Quasi-dominante e 2) della Quasi-tonica.

B. Con ciò, le tipiche Paratriadi $\overset{\circ}{\flat 4}$, $\overset{\circ}{7}$ possono, in via imitativa, assumere dentro alla stessa Zona del grado 5 la funzione che le Paratriadi $\overset{\circ}{7}$, $\overset{\circ}{3}$ hanno nel campo tipico, per cui le segneremo $\frac{5}{\overset{\circ}{7},\ \overset{\circ}{3}}$, e possono anche, unendosi a Quasi-triadi della Zona, originarvi gli amalgami imitativi rilassati:

$$\frac{5}{\underline{d},\ \bar{s};\ \underline{c};\ \underline{a},\ \bar{p},\ \underline{g};\ \underline{t}}.$$

Esempio 725.



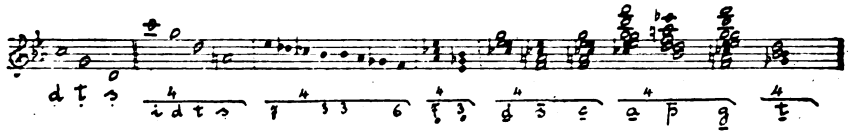
Digitized by Google

§ **342.** — **A.** I tetracordi paralleli tipici iniziantisi dai gradi 3, 6 possono, in via imitativa, assumere dentro alla Zona discendente del grado 4 la funzione di Tetracordi paralleli rispettivamente: 1) della Quasi-dominante, 2) della Quasi-tonica.

B. Con ciò, le tipiche Paratriadi $\overset{\circ}{3}, \overset{\circ}{6}$ possono, in via imitativa, assumere dentro alla stessa Zona del grado 4 la funzione che le Paratriadi $\overset{\circ}{7}, \overset{\circ}{3}$ hanno nel campo tipico, per cui le segneremo $\frac{4}{\overset{\bullet}{7}, \overset{\bullet}{3}}$, e possono anche, unendosi a Quasi-triadi della Zona, originare i seguenti amalgami imitativi rilassati:

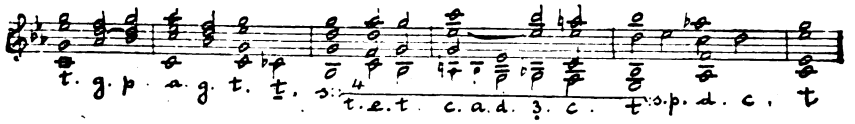
$$\frac{4}{\underline{d}, \bar{s}; \underline{c}; \underline{a}, \bar{p}, \underline{g}; \underline{t}}.$$

Esempio 726.



C. Ecco un pratico esempio dell'uso di forme rilassate dentro a Zona cadenzale:

Esempio 727.



Capo II. — ZONE CADENZALI PARALLELE.

§ **343.** — **Costituzione di nuove Gamme imitative discendenti.** — I suoni dei tipici Tetracordi paralleli e del Tetracordo diatonico dalla *i* dànno modo di costituire le seguenti quattro nuove Gamme imitative, che denomineremo indicando il grado che per ciascuna costituisce la Finale melodica imitativa:

1) Gamma non estesa del grado 7, comprendente i due tipici Tetracordi paralleli dai gradi ♭4 e 7;

2) Gamma semi-estesa del grado 3, comprendente i tre tipici Tetracordi paralleli dai gradi ♭4, 7, 3;

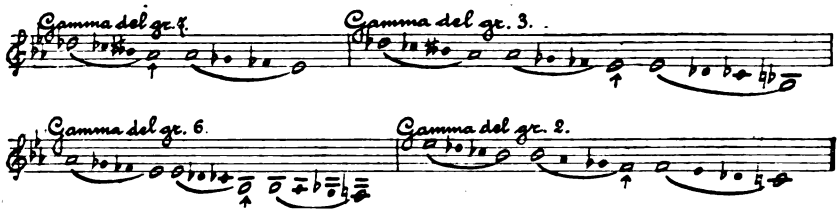
3) Gamma semi-estesa del grado 6, comprendente i tre tipici Tetracordi paralleli dai gradi 7, 3, 6;

Digitized by Google

4) Gamma semi-estesa del grado 2, comprendente i due tipici Tetracordi paralleli dai gradi 3, 6 ed il tipico Tetracordo diatonico dal grado 2.

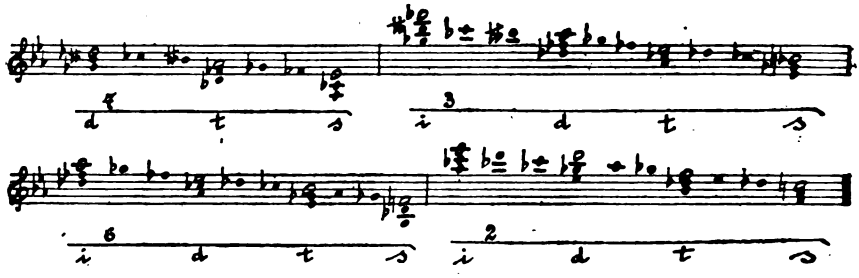
Ecco esempî di queste Gamme nella Tonalità discendente a Sol:

Esempio 728.



§ **344.** — **Costituzione delle Zone cadenzali parallele discendenti.** — Le quattro Paratriadi tipiche e le Triadi dei gradi 2, 5 assumono, in via imitativa, funzione di amplificazioni dei limiti tetracordali proprî alle suelencate Gamme imitative; ciascuna di tali Gamme prende così il carattere di Zona cadenzale parallela discendente. Di tali nuove Zone ecco uno schema esemplificativo nella Tonalità discendente a Sol:

Esempio 729.



Dentro a ciascuna di queste Zone cadenzali parallele hanno vita, in via imitativa, tutti quegli Accordi dissonanti che sono costituibili colle sue Quasi-triadi. Avremo così:

A. per la Zona del grado 7 gli Accordi: $\frac{7}{c; g, a, p}$;

B. per la Zona del grado 3 gli Accordi: $\frac{3}{c; g, a, : n, {}_{-}e, {}_{-}g\ p}$;

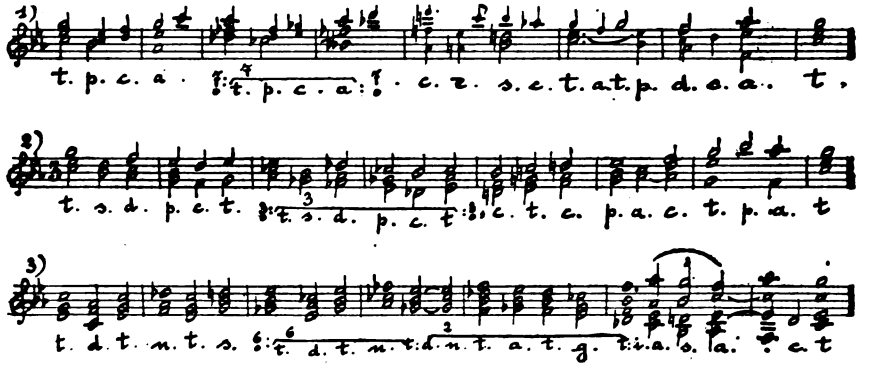
C. per la Zona del grado 6 gli Accordi: $\frac{6}{c; g, a, p; n, {}_{-}e, {}_{-}g}$;

D. per la Zona del grado 2 gli Accordi: $\frac{2}{c; g, a, p; n, {}_{-}e, {}^{-}g}$;

Digitized by Google

i quali Accordi tutti si comportano dentro alla rispettiva Zona a quella istessa guisa che il corrispondente Accordo tipico nel campo tipico. Eccone esempî:

Esempio 730.



§ **345**. — Il passaggio dall'ambito tipico ad una di tali Zone parallele o viceversa si giustifica anche qui col fatto che un suono o un amalgama riveste funzione tipica rispetto ai contigui fatti tipici e funzione imitativa rispetto ai contigui fatti imitativi.

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRO QUINTO

LA TONALITÀ NELLE SUE FORME BIMODALI A BASE CROMATICA O FORME DIACROMATICHE

RELAZIONI FRA PIU TONICHE, TIPICHE O IMITATIVE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Titolo I.

FORME DIACROMATICHE

§ **346**. — **A.** Un Sistema bimodale a base diatonica o Sistema prodiatonico il quale assuma, in via sussidiaria, tanto i quattro Tetracordi paralleli al suo Ambito ascendente, quanto i quattro Tetracordi paralleli al suo Ambito discendente, di guisa che ciascuno dei suoi due Ambiti divenga in sè unimodale cromatico, è *Sistema bimodale a base cromatica* o *Sistema diacromatico* e la Tonalità in cui esso Sistema si concreti, riceve la qualifica di Tonalità bimodale a base cromatica o semplicemente *Tonalità diacromatica.*

B. Quando entro al Sistema bimodale a base diatonica siano fondamentali i quattro Tetracordi primitivi ascendenti, quindi la Tonalità maggiore, e ausiliarî i quattro Tetracordi primitivi discendenti, allora, col sussidio degli otto Tetracordi paralleli (quattro ascendenti e quattro discendenti), avrà vita la *Tonalità diacromatica maggiore* o *Tonalità diamaggiore*, nella quale sarà adunque fondadamentale un Ambito intenso e sarà ausiliario l'inverso Ambito rilassato.

Quando invece entro al Sistema bimodale a base diatonica siano fondamentali i quattro Tetracordi primitivi discendenti, quindi la Tonalità minore, e ausiliarî i quattro Tetracordi ascendenti primitivi, allora, col sussidio dei rispettivi otto Tetracordi paralleli, avrà vita la *Tonalità diacromatica minore* o *Tonalità diaminore*, nella quale sarà adunque fondamentale un Ambito rilassato e sarà ausiliario l'inverso Ambito intenso.

Digitized by Google

Sezione unica.

LA TONALITÀ DIAMAGGIORE E LA DIAMINORE

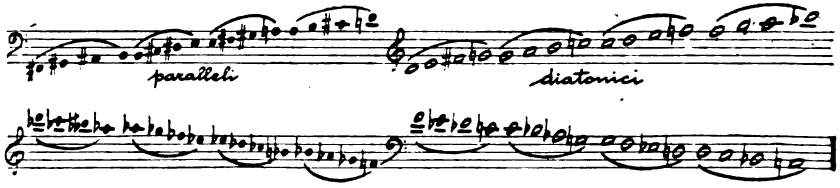
Parte I. — LE FORME CONSONANTI.

§ **347.** — Come risulta dalla suespressa definizione, nel Sistema diacromatico accanto ad un Ambito intenso si ha un Ambito rilassato. Veniamo ora ad esaminare la formazione tetracordale e triadica del Sistema stesso indipendentemente dal fatto che in esso sia preponderante piuttosto l'uno che l'altro dei due Ambiti.

Capo I. — TETRACORDI E TRIADI DEL SISTEMA DIACROMATICO.

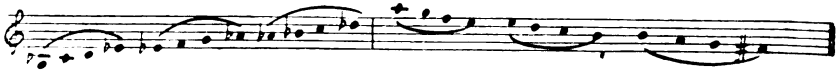
§ **348.** — **A.** L'assieme dei Tetracordi (essenziali) diatonici e paralleli costituenti il Sistema diacromatico è presentato dal seguente schema, in cui è Tonica ascendente il Do:

Esempio 731.



B. A questi 16 Tetracordi tipici si possono aggiungere i 6 Tetracordi imitativi che denominammo *relativi* e cioè 3 ascendenti e 3 discendenti, dei quali ecco lo schema:

Esempio 732.



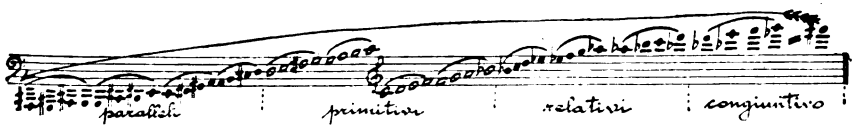
Digitized by Google

§ **349**. — Antecipando sulla trattazione delle forme imitative, notiamo sin d'ora come la simultanea presenza dei suoni paralleli e relativi ascendenti e dei suoni paralleli e relativi discendenti fornisca al Sistema diacromatico la possibilità di integrare ulteriori tetracordi imitativi (e, come in seguito vedremo, quindi anche ulteriori Zone cadenzali imitative) e precisamente:

A. α) Coi gradi discendenti ♭4, 3, 2, ♭1 si concreta un nuovo Tetracordo imitativo ascendente; la sua iniziale ♭4 essendo anche la méta del più acuto Tetracordo ascendente relativo, esso può innestarsi al seguito dei tre Tetracordi ascendenti relativi stessi, dei quali viene quindi a costituire la continuazione ascendente.

Dato che, grazie al temperamento della scala, il grado ♭1 è omofono (per via enarmonica) al grado ♯IV, questo nuovo Tetracordo imitativo ci riporta, colla sua méta, dove una semplice mutazione enarmonica, appunto da ♭V a ♯IV, ci offre di nuovo il punto di partenza dei Tetracordi ascendenti paralleli e ci dà quindi la possibilità di riprendere la corsa ascendente traverso successivamente ai Tetracordi paralleli stessi, ai Tetracordi diatonici, ai Tetracordi relativi dell'Ambito ascendente; in base a ciò lo denomineremo Tetracordo imitativo ascendente di congiunzione oppure *Tetracordo congiuntivo ascendente.*

Esempio 733.



β) Si noti la naturale omofonia esistente fra il Tetracordo ascendente congiuntivo ed il più grave Tetracordo incidentale ai Tetracordi discendenti paralleli.

γ) E si noti, in connessione, come (grazie ancor sempre al temperamento della scala) i susseguenti Tetracordi incidentali ai Tetracordi discendenti paralleli si presentino omofoni, per via enarmonica, ai primi (cioè più gravi) tre Tetracordi paralleli ascendenti; fatto che ci limitiamo ora a constatare ed esemplificare ma del quale in seguito vedremo l'importanza e le pratiche conseguenze.

Esempio 734.

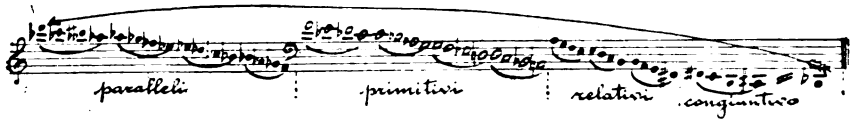
B. α) Coi gradi ascendenti ♯IV, III, II, ♯I si concreta un nuovo Tetracordo imitativo discendente; la sua iniziale ♯IV essendo anche

Digitized by Google

la méta del più grave Tetracordo discendente relativo, esso può innestarsi al seguito dei tre Tetracordi discendenti relativi, dei quali vien quindi a costituire la continuazione discendente.

Dato che (pel temperamento della scala) il grado ♯5 è omofono per via enarmonica al grado ♭4, questo nuovo Tetracordo imitativo ci riporta dove una semplice mutazione enarmonica, appunto da grado ♯5 a grado ♭4, ci offre di nuovo il punto di partenza dei Tetracordi discendenti paralleli e ci dà quindi la possibilità di riprendere la corsa discendente traverso successivamente ai Tetracordi paralleli, diatonici, relativi dell'Ambito discendente. In base a ciò lo denominiamo Tetracordo imitativo discendente di congiunzione oppure *Tetracordo congiuntivo discendente.*

Esempio 735.



β) Si noti la naturale omofonia esistente fra il Tetracordo congiuntivo discendente ed il più acuto Tetracordo incidentale ai Tetracordi ascendenti paralleli.

γ) E si noti, in connessione, come (pel temperamento della scala) i susseguenti Tetracordi incidentali ai Tetracordi ascendenti paralleli si presentino omofoni (per via enarmonica) ai primi cioè più acuti tre Tetracordi paralleli discendenti; fatto di cui vedremo in seguito le importanti pratiche applicazioni.

Esempio 736.

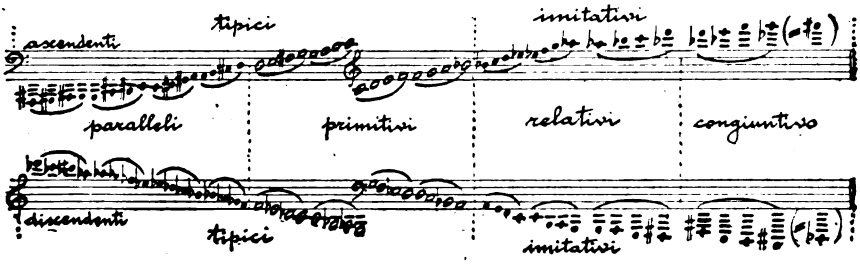
§ **350.** — **A.** Il Sistema diacromatico comprende adunque complessivamente 24 Tetracordi essenziali (quindi perfetti) e precisamente:

α) 12 Tetracordi ascendenti, suddivisi in:
8 Tetracordi ascendenti tipici (di cui 4 diatonici e 4 paralleli) e 4 Tetracordi ascendenti imitativi perfetti (di cui 3 relativi ed 1 congiuntivo);

β) 12 Tetracordi discendenti, suddivisi in:
8 Tetracordi discendenti tipici (di cui 4 diatonici e 4 paralleli) e 4 Tetracordi discendenti imitativi perfetti (di cui 3 relativi ed 1 congiuntivo).

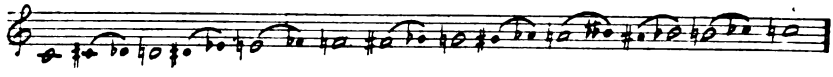
Digitized by Google

Esempio 737.



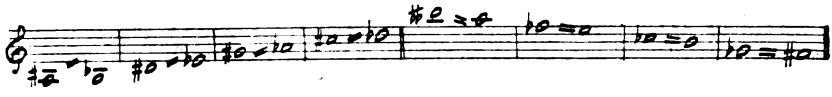
B. Ponendo i suoni costitutivi di tali Tetracordi tutti di seguito in ordine di altezza ascendente, ne risulta la seguente serie:

Esempio 738.



dalla quale si deduce un fatto degno di nota e cioè che 1) ciascuna sensibile parallela ascendente è omofona, in via enarmonica, ad una sensibile diatonica discendente e 2) ciascuna sensibile parallela discendente è omofona, in via enarmonica, ad una sensibile diatonica ascendente, come risulta dal seguente schema:

Esempio 739.



§ **351.** — **A.** Le omofonie tra elementi paralleli ed elementi diatonici inversi, notate nel precedente § B, permettono di passare, con semplice mutamento enarmonico:

1) da Tetracordo parallelo ascendente a Tetracordo diatonico discendente;

2) da Tetracordo parallelo discendente a Tetracordo diatonico ascendente.

B. Le omofonie fra Tetracordi paralleli e Tetracordi incidentali ai Paralleli inversi, notate nel penultimo § alle lettere Aβ, Bβ, permettono di passare:

1) da Tetracordo parallelo ascendente a Tetracordo parallelo discendente;

2) da Tetracordo parallelo discendente a Tetracordo parallelo ascendente.

§ **352.** — **A.** Dentro al Sistema diacromatico, l'Ambito ascendente (cromatico) dà vita a tutte le Triadi, Paratriadi e Quasi-triadi

Digitized by Google

ascendenti, che vedemmo proprie appunto di un Ambito **intenso**; l'Ambito discendente (cromatico) per contro dà vita a tutte le **Triadi**, Paratriadi e Quasi-triadi discendenti, proprie di un Ambito **rilassato**.

Il Sistema stesso poi, in quanto è bimodale, dà vita **ancora** a tutte le Quasi-triadi relative ascendenti e discendenti, che **vedemmo** appunto costituirsi, in via imitativa, entro a un Sistema **bimodale** a base diatonica.

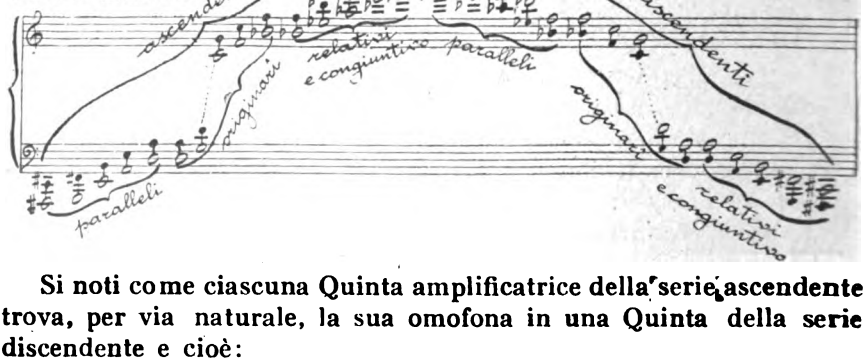
B. Oltre a ciò:

1) la méta del Tetracordo congiuntivo ascendente trova nella più acuta Zona relativa ascendente il materiale per amplificarsi in una Quinta (gradi ♭1, ♭4), poi in una Quasi-triade ascendente (gradi ♭1, 6, ♭4), la quale in via enarmonica è omofona alla Paratriade ascendente del grado ♯IV (gradi ♯IV, ♯VI, ♯I) e quindi, mediante mutazione enarmonica, ci riporta all'inizio della serie delle Paratriadi ascendenti;

2) la méta del Tetracordo congiuntivo discendente trova nella più grave Zona relativa discendente il materiale per amplificarsi in una quinta (gradi ♯1, ♯IV), poi in una Quasi-triade discendente (gradi ♯I, VI, ♯IV), la quale in via enarmonica è omofona alla Paratriade discendente del grado ♭4 (gradi ♭4, ♭6, ♭1) e quindi, mediante mutazione enarmonica, ci riporta all'inizio della serie delle Paratriadi discendenti.

§ **353.** — **A.** Il seguente schema esemplifica l'intera serie delle Quinte amplificatrici comprese dentro a un Sistema bimodale a base cromatica (ponendo T = Do):

Esempio 740.



Si noti come ciascuna Quinta amplificatrice della serie ascendente trova, per via naturale, la sua omofona in una Quinta della serie discendente e cioè:

1) ciascuna Quinta diatonica ascendente è omofona ad una Quinta diatonica discendente e viceversa;

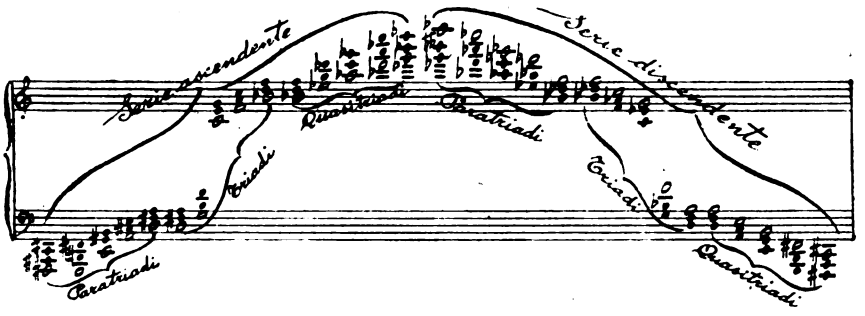
Digitized by Google

2) ciascuna Quinta parallela ascendente è omofona ad una Quinta relativa o congiuntiva discendente;

3) ciascuna Quinta parallela discendente è omofona ad una Quinta relativa o congiuntiva ascendente.

B. Il seguente Schema esemplifica l'intera serie delle Paratriadi, Triadi, Quasi-triadi comprese dentro a un Sistema bimodale a base cromatica (ponendo T = Do):

Esempio 741.



§ **354.** — Questo materiale costituente il Sistema diacromatico (nel nostro schema: Sistema Do - sol) può concretare due tipi tonali e cioè:

1) quando sia sentito come preponderante il carattere ascendente e come fondamentali le primitive forme ascendenti, si concreterà la *Tonalità diacromatica maggiore* o *Tonalità diamaggiore* (pel nostro esempio la Tonalità diamaggiore di Do) e, per contro,

2) quando sia sentito come preponderante il carattere discendente e come fondamentali le primitive forme discendenti, si concreterà la *Tonalità diacromatica minore* o *Tonalità diaminore* (pel nostro esempio la Tonalità diaminore Do - sol).

Capo II. — SUCCESSIONI DI AMALGAMI CONSONANTI.

§ **355.** — **A.** Il Sistema bimodale a base cromatica comprende in sè:

1) un Ambito diatonico esteso ascendente ed uno discendente;

2) un Ambito intenso ed un Ambito rilassato;

3) un Sistema bimodale a base diatonica;

concordemente, si avverano nel Sistema diacromatico tutte le successioni di Amalgami consonanti proprie di quegli Ambiti diatonici e cromatici e di quel Sistema prodiatonico che esso in sè comprende.

Digitized by Google

I° per la simultanea presenza in esso di Paratriadi di una modalità e di Forme di modalità inversa e precisamente le successioni bimodali:

1) *a*) da Paratriade ascendente a Triade discendente e viceversa;
   b) da Paratriade discendente a Triade ascendente e viceversa;
2) da Paratriade ascendente a Paratriade discendente e viceversa;
3) *a*) da Paratriade ascendente a Quasi-Triade discendente e viceversa;
   b) da Paratriade discendente a Quasi-Triade ascendente e viceversa;

II° per la presenza delle Quasi-triadi congiuntive e delle Paratriadi omofone a quelle.

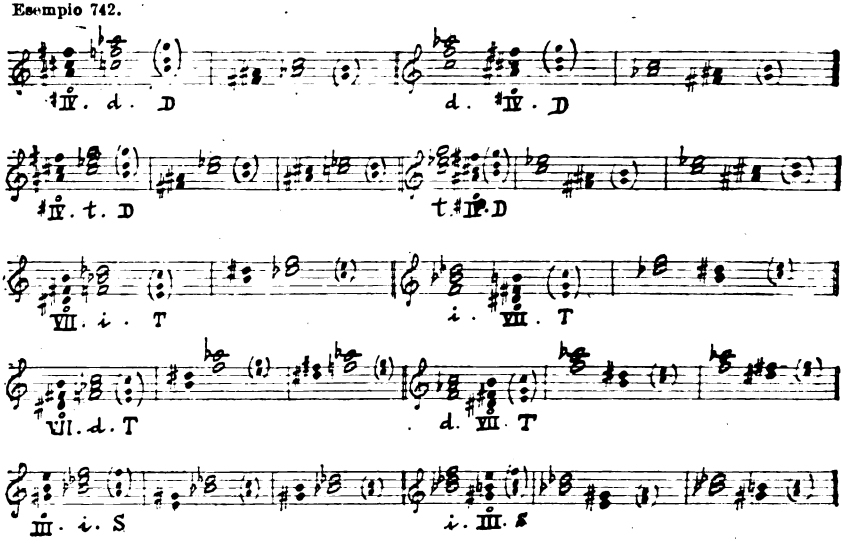
§ **356. — Gruppi costituiti da Paratriade e Triade di modalità inversa:**

I°. *con nesso periferico.*

Paratriade e Triade inversa formano, nella maggior parte dei casi, gruppi di tipo periferico; questi sono giustificabili appunto in quanto un terzo Amalgama possa essere punto di arrivo sia rispetto alla Paratriade che rispetto alla Triade, in quanto esse cioè tendano dalla periferia verso quello stesso centrale punto di arrivo, trovando così in tale tendenza il loro reciproco legame. Eccone i casi pratici:

A[1]. da Paratriade ascendente a Triade discendente e viceversa:

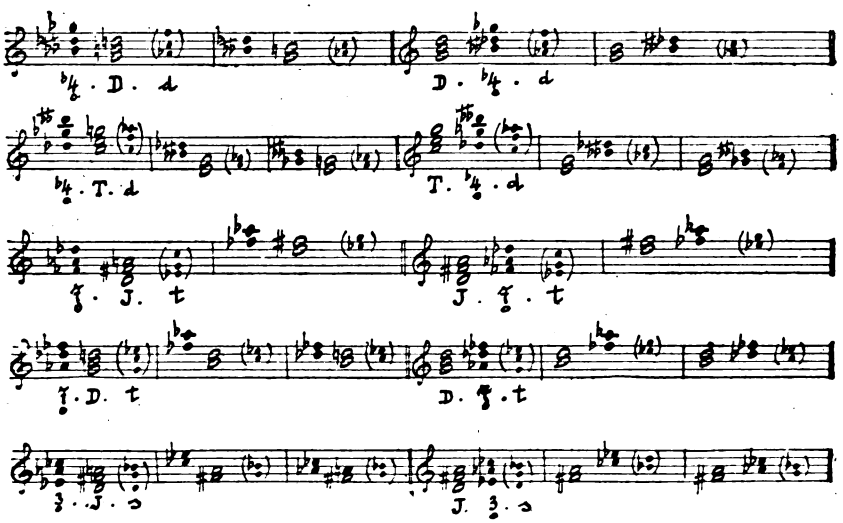
Esempio 742.



Digitized by Google

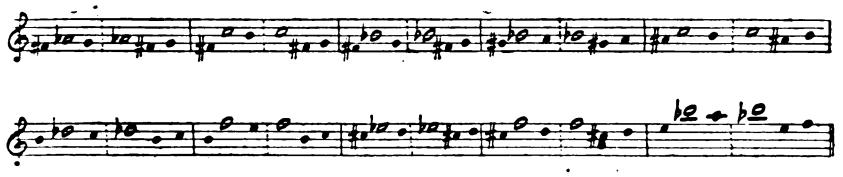
B[1]. da Paratriade discendente a Triade ascendente e viceversa:

Esempio 743.



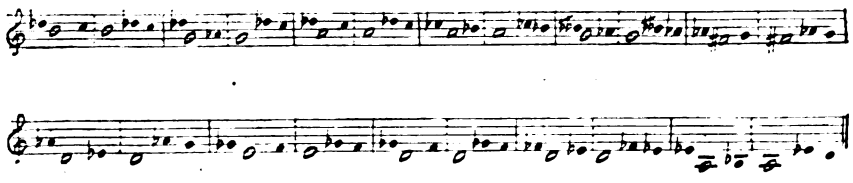
Osservazioni: α) come da questi esempî risalta, il collegamento migliore si ha quando anche ciascuna linea melodica risulti di tipo periferico, quando cioè in una stessa linea melodica il terzo suono presenti un diretto e naturale legame tetracordale tanto col primo che col secondo suono, talchè pei gruppi A[1] si avveri una delle successioni melodiche (bimodali) seguenti:

Esempio 744.



e pei casi B[1] una delle seguenti:

Esempio 745.



non sono però esclusi anche altri collegamenti al di fuori di questi;

Digitized by Google

vedansi, ad esempio, pei gruppi A^1 i casi nei quali si hanno le linee melodiche:

Esempio 746.

linee giustificabili in quanto ogni amalgama venga sentito come blocco avente una funzione e tendenza complessiva sua propria;

β) in ogni caso e quali si sieno le singole linee melodiche, la Triade di arrivo (3° amalgama della successione) è sempre della modalità stessa della Paratriade; e ciò perchè altrimenti non potrebbe contenere la méta parallela, cosa necessaria affinchè essa Triade costituisca buon punto di arrivo anche per la Paratriade;

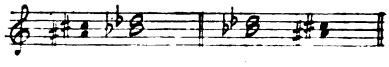
nei casi A^1 la Triade di arrivo è perciò sempre ascendente: nè infatti alcuna delle Triadi discendenti contiene alcuna delle méte parallele ascendenti (gradi VII, III, VI) rispettive alle Paratriadi ($\sharp\mathring{I}\check{V}$, $V\mathring{I}I$, $II\mathring{I}$) usate nei casi A^1 stessi; nei casi B^1 la Triade di arrivo è, per le stesse ragioni, sempre discendente.

II°. *con nesso per omofonia.*

In alcuni rari casi, Paratriade e Triade inversa formano un Gruppo giustificabile per omofonia, in via enarmonica; però l'omofonia non si estende che alla 3ª ed alla 5ª della Paratriade e della Triade, e quindi entrambi gli Amalgami si presentano, in tali casi, privi dei loro rispettivi Centri. Eccone i casi pratici:

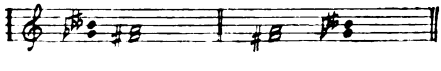
A^2. da Paratriade ascendente a Triade discendente e viceversa:

Esempio 747.



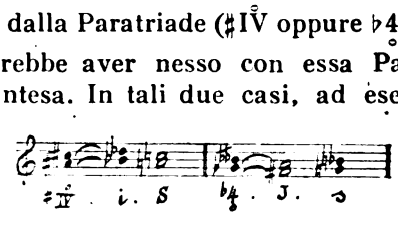
B^2. da Paratriade discendente a Triade ascendente e viceversa:

Esempio 748.



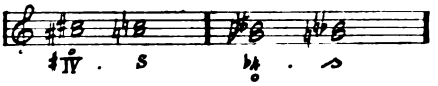
Osservazioni. Si noti come spesso, nella pratica, il mutamento enarmonico dalla Paratriade alla Triade inversa (primo caso di A^2 e di B^2) venga sottinteso, come cioè sottintendendo la Triade inversa si passi senz'altro dalla Paratriade ($\sharp\mathring{I}\check{V}$ oppure $\flat\mathring{4}$) ad amalgama che in realtà non potrebbe aver nesso con essa Paratriade ma bensì colla Triade sottintesa. In tali due casi, ad esempio, invece che:

Esempio 749.



si scrive, rispettivamente, come segue:

Esempio 750.



B. Nuove successioni si formano inoltre dentro al Sistema diacromatico costituenti Gruppi diacromatici:

Questo fatto che per vero è un compromesso fra la comodità grafica e la realtà armonica, si può designare come *crasi enarmonica.*

§ 357. — **Gruppi costituiti da due Paratriadi di modalità opposta** (*con nesso per omofonia*).

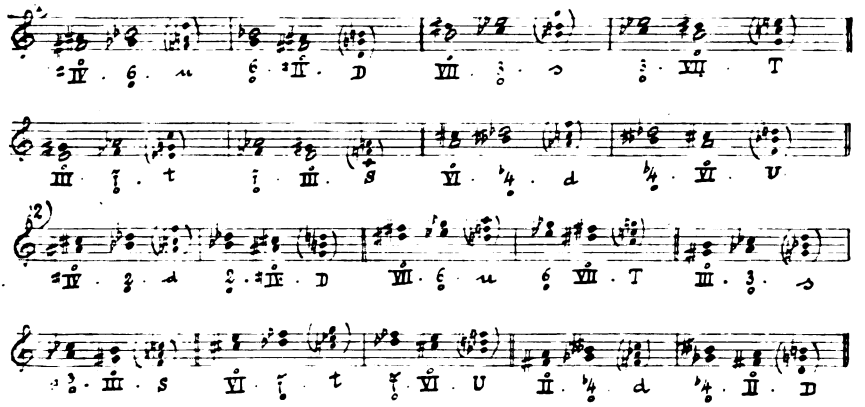
In tutti i Gruppi di questa categoria il nesso fra le due Paratriadi è dato dall'omofonia enarmonica e perciò stesso ciascuna Paratriade è rappresentata da due soli suoni; infatti qui l'omofonia non si può avverare che in una delle seguenti guise:

1) 1ª e 3ª di una Paratriade rispettivamente omofone a 3ª e 1ª di Paratriade di modalità inversa;

2) 3ª e 5ª di una Paratriade rispettivamente omofone a 5ª e 3ª di Paratriade di modalità inversa.

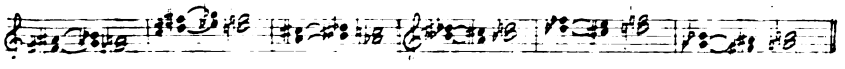
Ecco, in pratica, i casi possibili (sistema Do - sol):

Esempio 751.



Osservazioni. Anche rispetto a questi casi, bene spesso nella pratica viene sottinteso il secondo amalgama e, con esempî pratici, invece che scrivere:

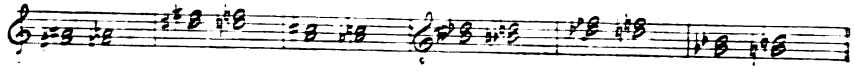
Esempio 752.



Digitized by Google

si scrive, rispettivamente, per crasi enarmonica come segue:

Esempio 753.

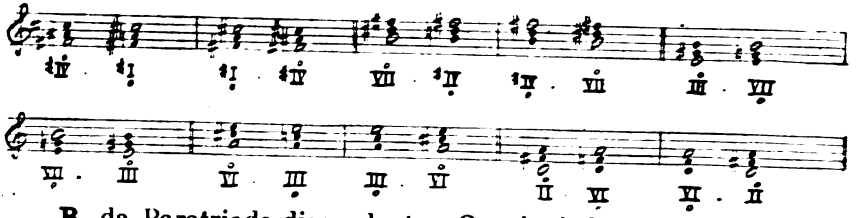


§ **358.** — **Gruppi costituiti da Paratriade e Quasi-triade di modalità inversa** (*con nesso per inversione*).

In essi il nesso fra i due amalgami è giustificabile in base ad un processo di inversione. Eccone, con esempio nel Sistema Do - sol, i casi pratici:

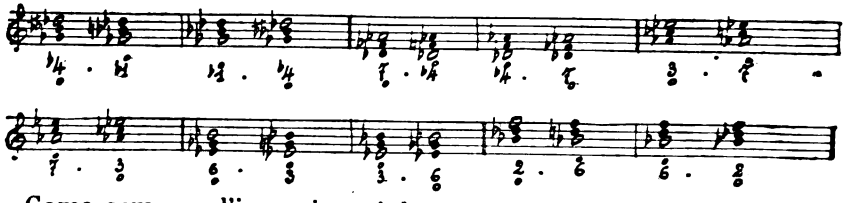
A. da Paratriade ascendente a Quasi-triade discendente e viceversa:

Esempio 754.



B. da Paratriade discendente a Quasi-triade ascendente e viceversa:

Esempio 755.



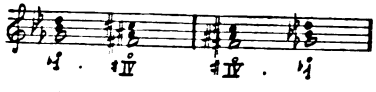
Come sempre, l'inversione è basata sull'omofonia fra Centro di un Amalgama e 5ª dell'altro.

§ **359.** — **Gruppi costituiti da Quasi-triade congiuntiva ed omofona omomodale Paratriade** (*con nesso per omofonia*).

Soltanto quattro casi si presentano di Gruppi con Paratriade e Quasi-triade di modalità eguale; in essi il nesso è dato da omofonia enarmonica. Eccoli, con esempî pratici:

A. da Quasi-triade ascendente (congiuntiva) a Paratriade ascendente e viceversa:

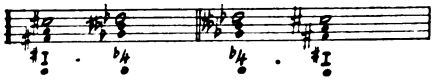
Esempio 756.



Digitized by Google

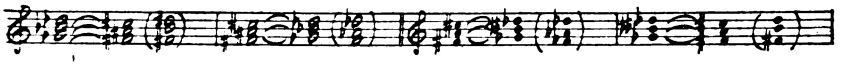
B. da Quasi-triade discendente (congiuntiva) a Paratriade discendente e viceversa:

Esempio 757.



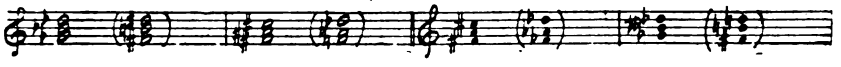
Osservazioni. Anche rispetto a questi casi, spesso nella pratica si effettua la crasi enarmonica per cui il 1° amalgama rappresenta anche il 2°. Con esempî, invece che:

Esempio 758.



si scrive rispettivamente nella seguente guisa:

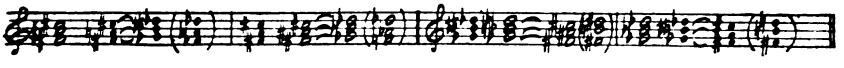
Esempio 759.



§ **360.** — Quando ad un gruppo costituito da Paratriade e Quasi-triade di modalità opposta o viceversa (gruppo per inversione) faccia seguito, per innesto, un gruppo costituito da Paratriade e Quasi-triade di modalità eguale o viceversa (gruppo per omofonia enarmonica), viene spesso in pratica sottinteso quell'Amalgama che dovrebbe essere ad un tempo il 2° del primo gruppo ed il 1° del secondo gruppo; esso cioè viene assorbito per crasi enarmonica nel 2° Amalgama del secondo gruppo.

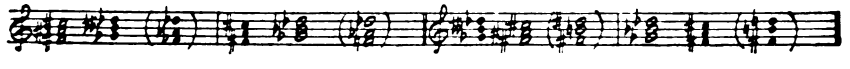
Ecco, in pratica, i casi possibili, nei quali invece che:

Esempio 760.



si scrive rispettivamente alla seguente guisa:

Esempio 761.



Digitized by Google

Parte II. — LE FORME DISSONANTI.

Capo I. — GRUPPI FORMATI DA UNA PARATRIADE E DA UN ACCORDO A LEI INVERSO OPPURE BIMODALE.

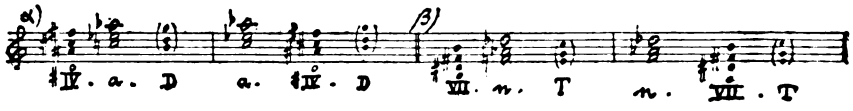
§ 361. — Collegamento di una Paratriade con Accordo dissonante tipico di modalità inversa.

Tale collegamento avviene per nessi periferici; esso infatti risulta dalla contemporaneità di Gruppi triadici diacromatici, costituiti ciascuno da una Paratriade e da una Triade inversa e trova le seguenti applicazioni pratiche:

A. α) poichè la ♯I̊V può far gruppo colla *d*, oppure colla *t*, la contemporaneità dei due Gruppi porterà dalla ♯I̊V alla *a*, e reciprocamente;

β) poichè la V̊II può far gruppo colla *i*, oppure colla *d*, la contemporaneità dei due Gruppi porterà dalla V̊II alla *n*, e reciprocamente:

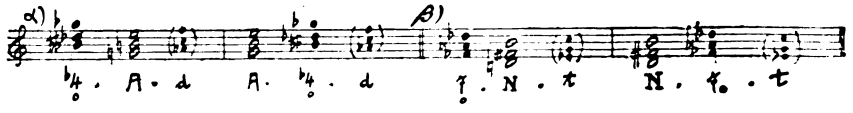
Esempio 762.



B. α) poichè la ♭4̊ può far gruppo colla *D* oppure colla *T*, la contemporaneità dei due Gruppi porterà dalla ♭4̊ alla *A*, e reciprocamente;

β) poichè la 7̊ può far gruppo colla *I* oppure colla *D*, la contemporaneità dei due Gruppi porterà dalla 7̊ alla *N*, e reciprocamente:

Esempio 763.



§ 362. — Collegamento di una Paratriade con Accordi di Zona cadenzale della modalità inversa.

Tale collegamento avviene per nessi omofonici; esso infatti risulta dalla contemporaneità di Gruppi diacromatici, costituiti ciascuno

Digitized by Google

da una Paratriade e da altra Paratriade (o Triade) della modalità inversa e trova le otto applicazioni pratiche, che qui di seguito precisiamo:

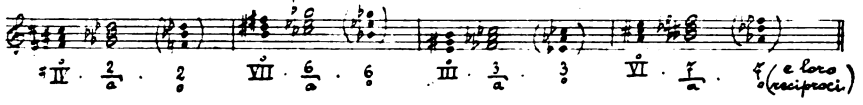
A. α) la ♯I$\overset{\circ}{V}$ può collegarsi colla $\overset{\circ}{6}$ oppure colla $\overset{\circ}{2}$, quindi anche colla $\frac{2}{a}$;

β) la V$\overset{\circ}{I}$I colla $\overset{\circ}{3}$, colla $\overset{\circ}{6}$, quindi anche colla $\frac{6}{a}$;

γ) la I$\overset{\circ}{I}$I colla $\overset{\circ}{7}$, colla $\overset{\circ}{3}$, quindi anche colla $\frac{3}{a}$;

δ) la $\overset{\circ}{V}$I colla ♭$\overset{\circ}{4}$, colla $\overset{\circ}{7}$, quindi anche colla $\frac{7}{a}$:

Esempio 764.



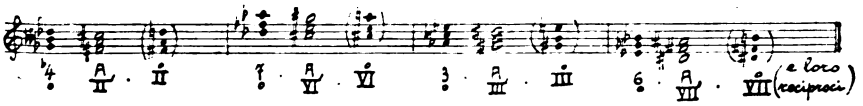
B. α) la ♭$\overset{\circ}{4}$ può collegarsi colla $\overset{\circ}{V}$I oppure colla I$\overset{\circ}{I}$, quindi anche colla $\frac{A}{II}$;

β) la $\overset{\circ}{7}$ colla I$\overset{\circ}{I}$I, colla $\overset{\circ}{V}$I, quindi anche colla $\frac{A}{VI}$;

γ) la $\overset{\circ}{3}$ colla V$\overset{\circ}{I}$I, colla I$\overset{\circ}{I}$I, quindi anche colla $\frac{A}{III}$;

δ) la $\overset{\circ}{6}$ colla ♯I$\overset{\circ}{V}$, colla V$\overset{\circ}{I}$I, quindi anche colla $\frac{A}{VII}$:

Esempio 765.



§ 363. — Collegamento di una Paratriade con un Accordo dissonante bimodale (prodiatonico):

I°. *per nessi cadenzali e periferici (o elittici).*

Tale collegamento risulta dalla contemporaneità di uno o più Gruppi cromatici (Paratriade e Triade omomodale) e di uno o più

Digitized by Google

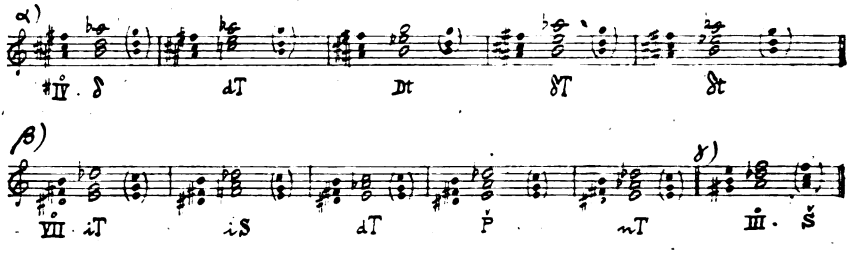
Gruppi diacromatici (Paratriade e Triade di modalità inversa), e trova le seguenti applicazioni:

A[1]. α) poichè la ♯IV̊ può far gruppo con ciascuna delle Triadi *D, T, d, t* potrà anche far gruppo con ciascuno dei loro composti bimodali: δ, *dT, Dt,* δ*T,* δ*t;*

β) poichè la VI̊I può far gruppo con ciascuna delle Triadi *T, S, i, d* potrà anche far gruppo con ciascuno dei loro composti bimodali: *iT, iS, dT, iP* (cioè P̆), *nT;*

γ) poichè la I̊II può far gruppo con ciascuna delle Triadi *S, i* potrà anche far gruppo col loro composto bimodale *iS* (cioè S̆):

Esempio 766.



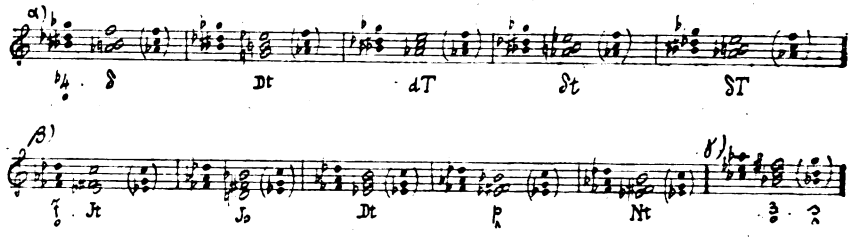
e tutti i gruppi rispettivamente reciproci (col 2° amalgama al posto del 1°).

B[1]. α) poichè la ♭4̊ può far gruppo con ciascuna delle Triadi *d, t, D, T* potrà anche far gruppo con ciascuno dei loro composti bimodali: δ, *Dt, dT,* δ*t,* δ*T;*

β) poichè la 7̊ può far gruppo con ciascuna delle Triadi *t, s, I, D* potrà anche far gruppo con ciascuno dei loro composti bimodali *It, Is, Dt, Ip* (cioè *p*), *Nt;*

γ) poichè la 3̊ può far gruppo con ciascuna delle Triadi *I, s* potrà anche far gruppo col loro composto bimodale *Is* (cioè *s*):

Esempio 767.



e tutti i gruppi rispettivamente reciproci (col 2° amalgama al posto del 1°).

Digitized by Google

II°. *per nessi omofonici (di singoli suoni).*

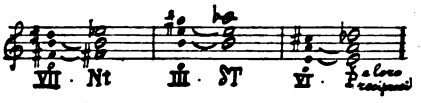
In ciascuna delle Paratriadi VII, III, VI, 7, 3, 6 ciascun suono è omofono ad una sensibile diatonica e precisamente: la 1ª e la 5ª di ciascuna di quelle Paratriadi sono omofone (per via naturale) a sensibili diatoniche omomodali, la 3ª è omofona (per via enarmonica) a sensibile diatonica eteromodale; poichè ognuna di tali sensibili diatoniche può rappresentare una Triade, ne consegue che, profittando delle suindicate omofonie, si può passare da ognuna di quelle Paratriadi ad un Accordo dissonante bimodale prodiatonico e viceversa; ciò che trova le seguenti applicazioni:

A^2. α) dalla VII i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *D*, *t*, *I* si passa alla *Nt*, e viceversa;

β) dalla III i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *T*, *d*, *D* si passa alla δ *T*, e viceversa;

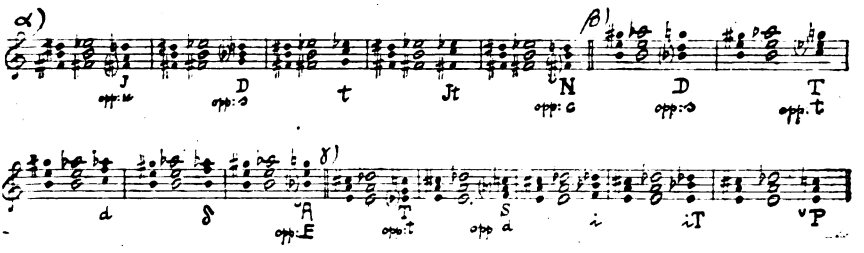
γ) dalla VI i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *S*, *i*, *T* si passa alla *iP*, e viceversa:

Esempio 768.



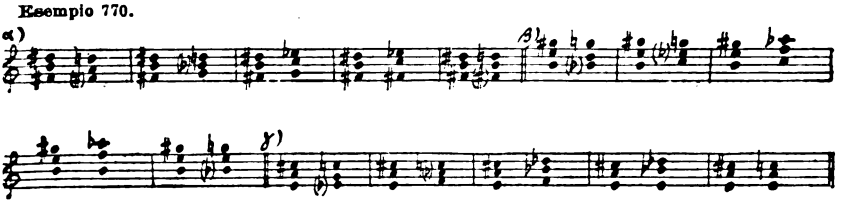
Spesso in pratica il 2° Amalgama di tali Gruppi, cioè l'Accordo prodiatonico, viene assorbito per crasi nel 1° e si va così poi direttamente dalla Paratriade ad un Amalgama che in realtà dovrebbe esser preceduto dal sottinteso Accordo prodiatonico. Invece che:

Esempio 769.



si scrive quindi talora rispettivamente:

Esempio 770.



Digitized by Google

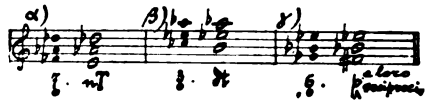
l'Accordo prodiatonico può anche essere sottinteso come precedente la Paratriade; e se ne avranno esempî invertendo l'ordine degli amalgami negli esempî suesposti;

B^2. α) dalla 7 i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *d*, *T*, *i* si passa alla nT e viceversa;

β) dalla 3 i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *t*, *D*, *d* si passa alla δt e viceversa;

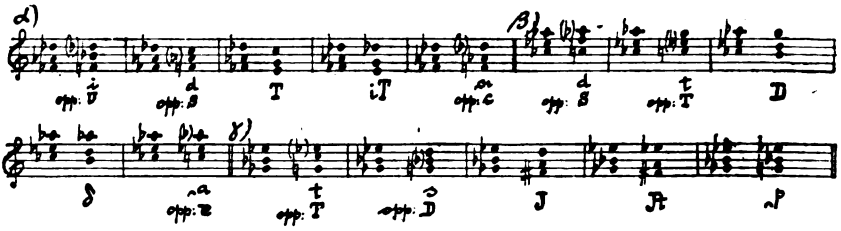
γ) dalla 6 i cui suoni sono omofoni alle sensibili di *s*, *I*, *t* si passa alla Ip e viceversa:

Esempio 771.



Anche qui può avverarsi la crasi, passando direttamente dalla Paratriade ad Amalgama che dovrebbe esser preceduto dal sottinteso Accordo prodiatonico oppure arrivando alla Paratriade dall'Amalgama che dovrebbe essere seguìto da tale Accordo prodiatonico sottinteso; per brevità esemplifichiamo i Gruppi (con crasi) che ne risultano:

Esempio 772.



e i loro reciproci.

Capo II. — GRUPPI FORMATI DA UN ACCORDO CROMATICO E DA AMALGAMA DI MODALITÀ OPPOSTA OPPURE BIMODALE.

§ 364. — Collegamento di Accordo unimodale cromatico con Amalgama inverso.

Tale collegamento risulta dalla contemporaneità di Gruppi tutti bimodali prodiatonici o diacromatici, in quanto ciascuno degli elementi, sia triadici che paratriadici, dell'Accordo unimodale cromatico si collega ad un elemento di modalità opposta; l'Amalgama a cui per tal guisa si arriva o da cui si parte è unimodale e di

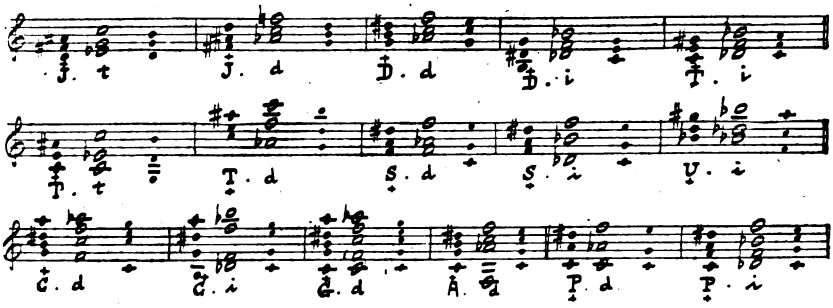
Digitized by Google

nodalità inversa a quella dell'Accordo cromatico e precisamente potrà essere: I° una Triade, II° un Accordo diatonico, III° un Accordo unimodale cromatico. Eccone applicazioni pratiche:

I°. *Accordo unimodale cromatico e Triade inversa:*

A[1]. Accordo intenso, Triade minore o viceversa:

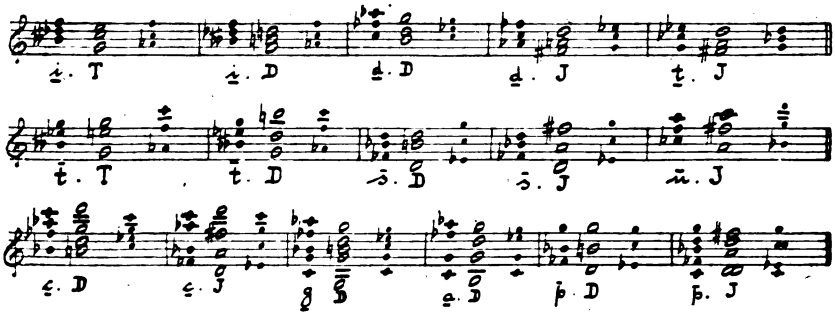
Esempio 773.



e tutti i Gruppi rispettivamente reciproci (ottenibili scambiando l'ordine dei due primi Amalgami).

B[1]. Accordo rilassato, Triade maggiore o viceversa:

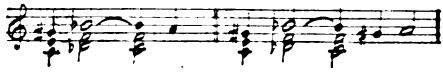
Esempio 774.



e tutti i Gruppi reciproci (ottenibili scambiando l'ordine dei due primi Amalgami).

Si noti come, anche se unito ad altri moti, il moto periferico diacromatico (cioè quello che passa da un elemento parallelo ad elemento di modalità opposta) chiede di essere poi seguìto da un terzo elemento punto di arrivo comune ai suoi due elementi: però questo comune punto di arrivo può anche venir ritardato; esempio:

Esempio 775.



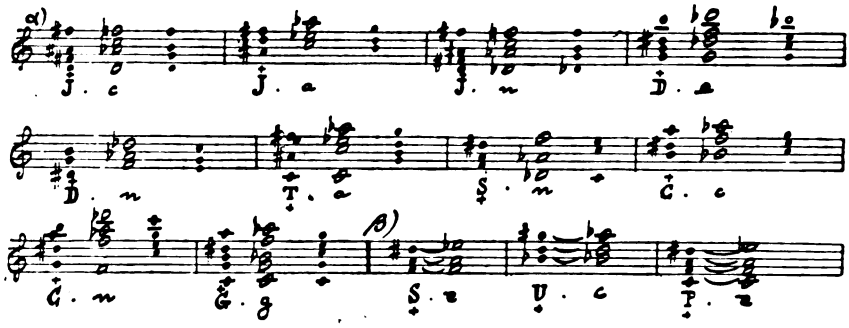
Digitized by Google

II°. *Accordo unimodale cromatico e Accordo diatonico inverso:*

A². Accordo intenso, accordo minore o viceversa:

α) con nessi in parte periferici; β) con nessi tutti omofonici:

Esempio 776.



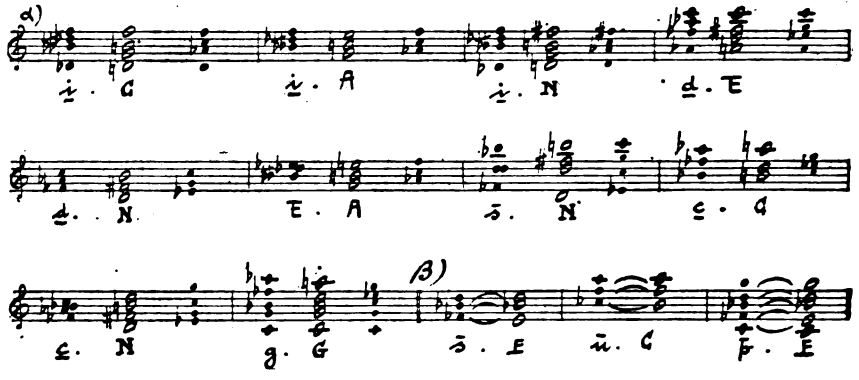
e tutti i Gruppi rispettivamente reciproci.

Riguardo ai nessi periferici valga anche qui quanto si è detto qui sopra.

B². Accordo rilassato, Accordo maggiore o viceversa:

α) con nessi in parte periferici; β) con nessi tutti omofonici:

Esempio 777.



e tutti i Gruppi rispettivamente reciproci.

Riguardo ai nessi periferici vale anche qui l'osservazione sovra esposta.

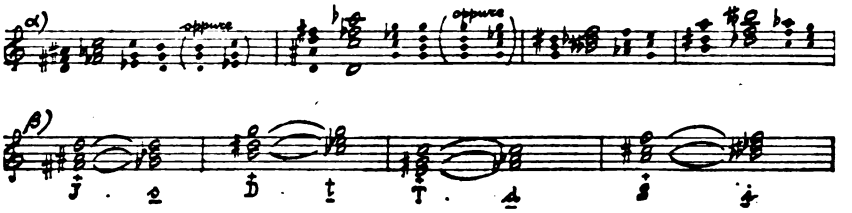
III°. *Accordo unimodale cromatico e Accordo unimodale cromatico inverso:*

A³. Accordo intenso, Accordo rilassato o viceversa:

α) con nessi in parte periferici; β) con nessi tutti omofonici:

Digitized by Google

Esempio 778.

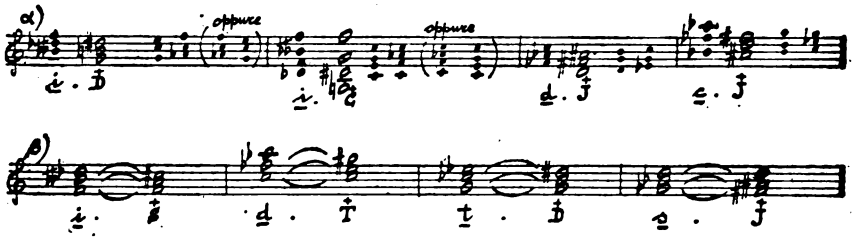


e tutti i Gruppi reciproci (ottenibili invertendo l'ordine dei due primi amalgami).

B^3. Accordo rilassato, Accordo intenso o viceversa:

α) con nessi in parte periferici; β) con nessi tutti omofonici:

Esempio 779.



e tutti i Gruppi reciproci (ottenibili invertendo l'ordine dei due primi amalgami).

Si osservi come nelle successioni di tipo A^3. α), B^3. α) di questa III^a^ Categoria il collegamento fra il 1° ed il 2° Amalgama risulti spesso dalla contemporaneità di due Gruppi diacromatici periferici; ora, poichè ciascuno di tali due simultanei Gruppi periferici reclama un suo punto di arrivo, la binaria successione diacromatica costituita dai due Accordi cromatici eteromodali sarà normalmente seguìta da due Triadi rappresentanti appunto quei due reclamati punti di arrivo. Sarà indifferente l'ordine con cui tali due Triadi, costituenti il 3° e 4° amalgama della completa successione, si presentano; e vedremo qui appresso come esse possano anche conglobarsi in un solo Accordo (che risulterà bimodale).

§ 365. — Collegamento di Accordo unimodale cromatico con Accordo bimodale prodiatonico.

Tale collegamento risulta dalla contemporaneità di più gruppi, nell'assieme dei quali almeno un elemento procede per via omomodale ed almeno un elemento procede per via eteromodale, di guisa che nell'assieme da un primo Amalgama unimodale (e precisamente dall'Accordo cromatico) si giunge ad un Amalgama bimodale.

Di esso collegamento si possono distinguere tre specie a seconda

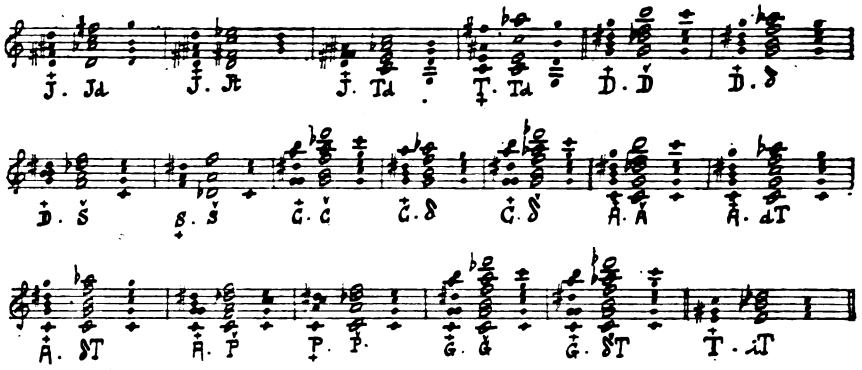
Digitized by Google

che gli elementi della Paratriade, compresa nell'Accordo cromatico, procedono per via: I° periferica, II° cadenzale, III° omofonica. Esempî:

I°. *per via periferica:*

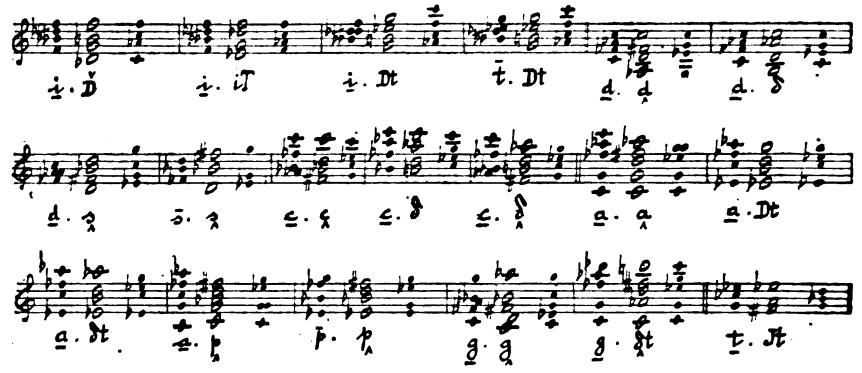
A[1]. Accordo intenso, Accordo prodiatonico o viceversa:

Esempio 780.



B[1]. Accordo rilassato, Accordo prodiatonico o viceversa:

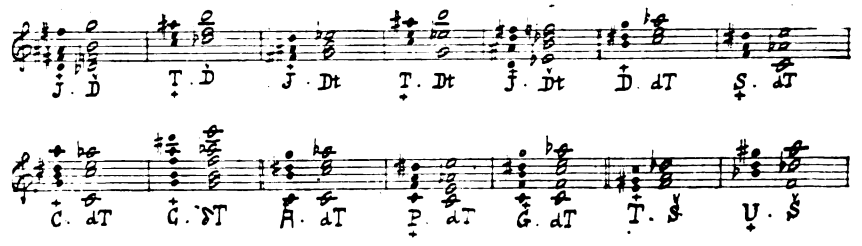
Esempio 781.



II°. *per via cadenzale:*

A[2]. Accordo intenso, Accordo prodiatonico o viceversa:

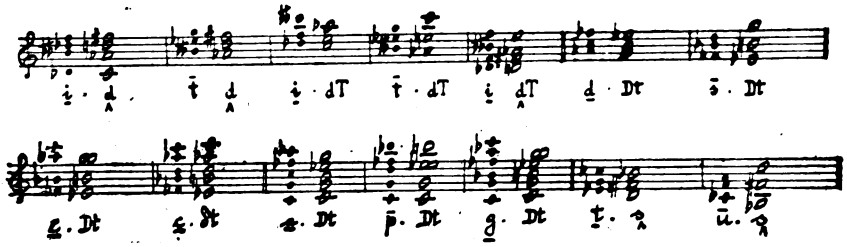
Esempio 782.



Digitized by Google

B². Accordo rilassato, Accordo prodiatonico o viceversa:

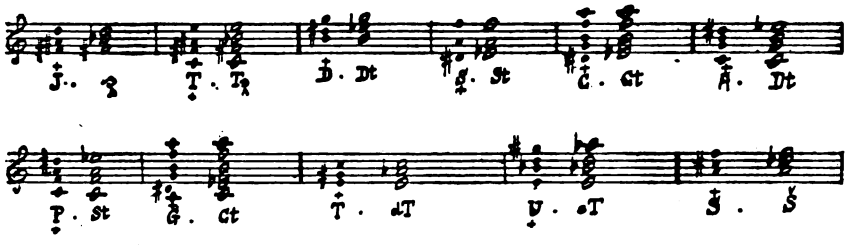
Esempio 783.



III°. *per via omofonica:*

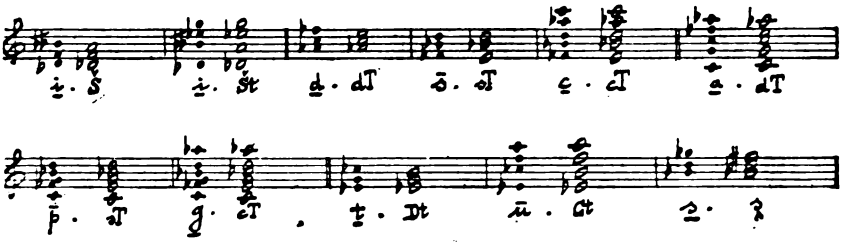
A³. Accordo intenso, Accordo prodiatonico o viceversa:

Esempio 784.



B³. Accordo rilassato, Accordo prodiatonico o viceversa:

Esempio 785.



Anche in ciascuno degli esempi di questo § si può invertire l'ordine dei due primi Amalgami.

Ed anche in questi casi ogni collegamento per via periferica implica poi un procedere a successivo punto di arrivo, comune ai due precedenti elementi.

Digitized by Google

Capo III. — ACCORDI DIACROMATICI:

1. per accentuazione di Triade o Accordo diatonico mediante Paratriade eteromodale.

§ **366.** — Nel Capo II° di questa Parte abbiamo dato ragione di Gruppi diacromatici periferici, giustificabili col fatto che in ognuno di essi la Triade costituente il 2° amalgama ha possibilità di procedere per via eteromodale a quello stesso punto di arrivo, al quale tende per via omomodale la Paratriade, costituente il primo amalgama del Gruppo.

Si noti come tali Gruppi possano anche ordinarsi in tre Serie, a seconda della relazione intercorrente fra l'elemento triadico di ciascun Gruppo diacromatico e il punto di arrivo (3° amalgama), per cui si avrà:

Serie prima, relazione autentica:

$\sharp\mathring{I}V \cdot t \cdot D$, $V\mathring{I}I \cdot d \cdot T$, $\mathring{I}II \cdot i \cdot S$; $\flat\underset{\circ}{4} \cdot T \cdot d$, $\underset{\circ}{7} \cdot D \cdot t$, $\underset{\circ}{3} \cdot I \cdot s$;

Serie seconda, relazione elittica:

$\sharp\mathring{I}V \cdot d \cdot D$, $V\mathring{I}I \cdot i \cdot T$; $\flat\underset{\circ}{4} \cdot D \cdot d$, $\underset{\circ}{7} \cdot I \cdot t$;

Serie terza, relazione autentica e relazione elittica sommate:

$\sharp\mathring{I}V \cdot a \cdot D$, $V\mathring{I}I \cdot n \cdot T$; $\flat\underset{\circ}{4} \cdot A \cdot d$, $\underset{\circ}{7} \cdot N \cdot t$;

Ora la comunanza di punto di arrivo riconosciuta così ad una Paratriade e ad una Triade a lei inversa giustifica anche il presentarsi di tali due Amalgami simultaneamente a costituire un Accordo bimodale diacromatico.

In tale Accordo la Paratriade riuscirà ad accentuare una delle tendenze della simultanea inversa Triade e precisamente la tendenza eteromodale verso la Triade conglobante la méta rispettiva alla Paratriade stessa, quindi della medesima modalità di quest'ultima. Una tale accentuazione si precisa in una delle seguenti tre guise:

a) come per ciascun Gruppo della prima Serie il punto di arrivo comune a Paratriade e Triade inversa è con quest'ultima in relazione autentica, così in ciascun Accordo rispecchiante un Gruppo della prima Serie, la Paratriade accentua una tendenza autentica della simultanea Triade;

b) come per ciascun Gruppo della seconda Serie il punto di arrivo è colla Triade in relazione elittica, così in ciascun Accordo rispecchiante un Gruppo della seconda Serie la Paratriade accentua una tendenza elittica della Triade;

c) come per ciascun Gruppo della terza Serie il punto di arrivo

Digitized by Google

comune a Paratriade ed Accordo inverso è in relazione autentica coll'una Triade costitutiva di tale Accordo ed in relazione elittica coll'altra, così in ciascun Accordo rispecchiante un Gruppo della terza Serie, la Paratriade accentua ad un tempo la tendenza autentica dell'una simultanea Triade e la tendenza elittica dell'altra.

In base a tutto ciò potremo suddividere gli Accordi qui contemplati in tre corrispondenti Serie, che ora partitamente analizzeremo.

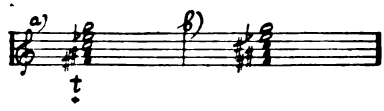
§ 367. — Accordi diacromatici (binomici) per accentuazione di Triade in una sua tendenza autentica.

Questa 1ª Serie comprende:

A. Accordi costituiti da Paratriade ascendente e Triade discendente, quindi con tendenza a Triade ascendente:

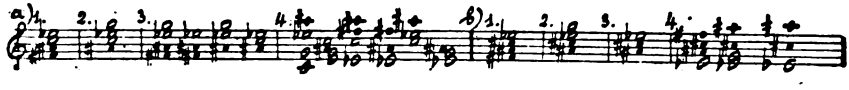
I°. La *Tonica minore intensa*, comprendente ♯I̊V, *t*; sigla $\overset{+}{t}$. La pratica esclude in tale Accordo la contemporanea presenza della 5ª di ♯I̊V e della 5ª di *t*, per cui dà all'Accordo totale, coll'ordine dall'acuto *t*, ♯I̊V, una delle seguenti due forme:

Esempio 786.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani e 4) rivolti, come segue:

Esempio 787.



Precipui esempî α) di arrivo alla $\overset{+}{t}$ da altro amalgama e delle vie risolutive di essa:

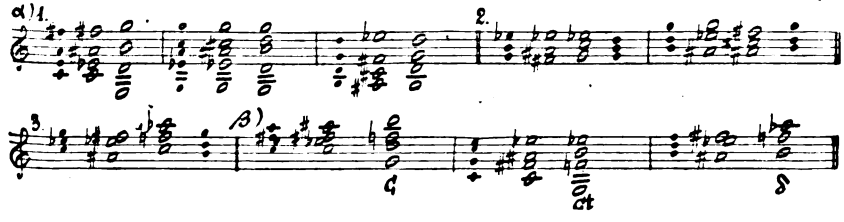
1) cadenzale esterna verso *D*;

2) periferica interna verso *t* oppure verso ♯I̊V;

3) mista esterna verso *d*;

β) di collegamento con altro Accordo, conglobante almeno uno di tali elementi risolutivi:

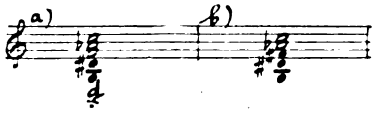
Esempio 788.



Digitized by Google

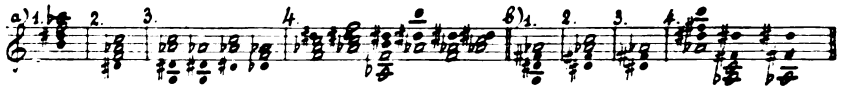
II°. La *Dominante minore intensa*, comprendente V̊II, *d*; sigla $\overset{+}{d}$. Anche per essa la pratica esclude la contemporanea presenza della 5ª di V̊II e della 5ª di *d*, per cui le dà, coll'ordine *d*, V̊II dall'acuto, una delle due seguenti forme:

Esempio 789.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti, come segue:

Esempio 790.

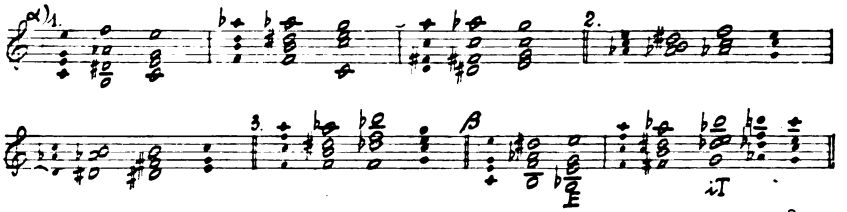


Precipui esempî α) di arrivo alla $\overset{+}{d}$ da altro amalgama e delle vie risolutive di essa:

1) cadenzale esterna verso *T*;
2) periferica interna verso *d* oppure verso V̊II;
3) mista esterna verso *i*;

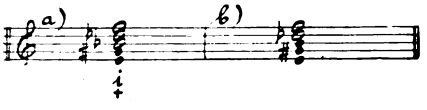
β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 791.



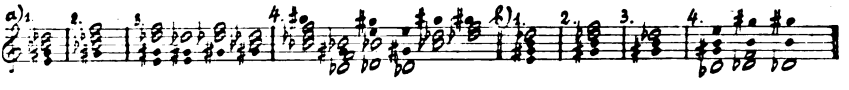
III°. La *Infradominante minore intensa*, comprendente I̊I̊I, *i*; sigla $\overset{+}{i}$. Esclusa anche qui la simultanea presenza della 5ª di I̊I̊I e della 5ª di *i*, l'Accordo totale, coll'ordine dall'acuto *i*, I̊I̊I, assume una delle due seguenti forme:

Esempio 792.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti, come segue:

Esempio 793.



Digitized by Google

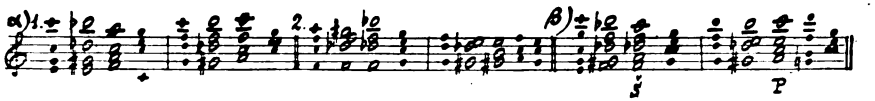
Precipui esempî α) di arrivo alla *i* da altro amalgama e delle vie risolutive di essa:

1) cadenzale esterna verso *S*;

2) periferica interna verso *i* oppure verso III;

β) di collegamento con altro Accordo:

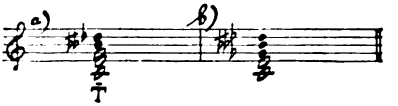
Esempio 794.



B. Accordi costituiti da Paratriade discendente e Triade ascendente, quindi con tendenza verso Triade discendente:

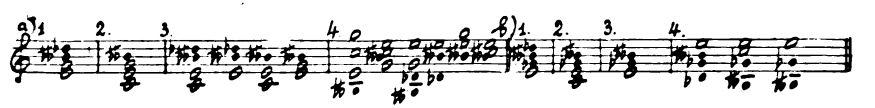
I°. La *Tonica maggiore rilassata*, comprendente ♭4, *T*; sigla $\bar{T}$. Esclusa la contemporanea espressione delle 5ª si ha, con l'ordine dal grave *T*, ♭4, le due forme:

Esempio 795.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti, come segue:

Esempio 796.



Esempî α) di arrivo alla $\bar{T}$ da altro amalgama e delle vie risolutive di essa, cioè:

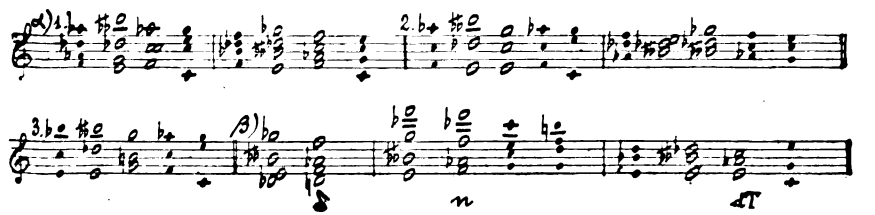
1) cadenzale esterna verso *d*;

2) periferica interna verso *T* oppure verso ♭4;

3) mista esterna verso *D*;

β) di collegamento con altro Accordo:

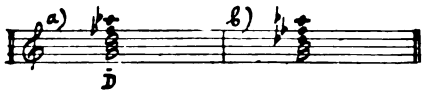
Esempio 797.



Digitized by Google

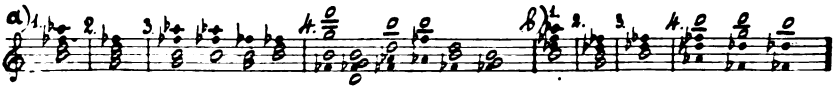
II°. La *Dominante maggiore rilassata*, comprendente $\overset{\circ}{7}$, *D*; sigla $\bar{D}$. Esclusa la simultanea espressione delle due 5ª si ha, con l'ordine dal grave *D*, $\overset{\circ}{7}$, le due forme:

Esempio 798.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti, come segue:

Esempio 799.

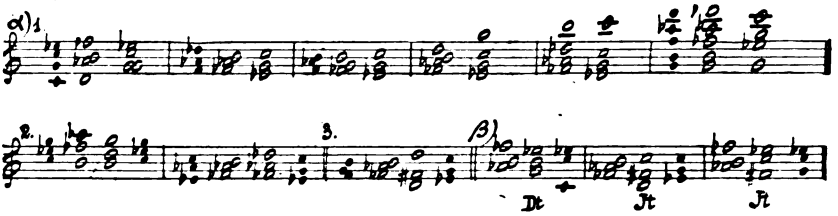


Esempî α) di arrivo alla $\bar{D}$ da altro amalgama e delle vie risolutive di essa, cioè:

1) cadenzale esterna verso *t*;
2) periferica interna verso *D* oppure verso $\overset{\circ}{7}$;
3) mista esterna verso *I*;

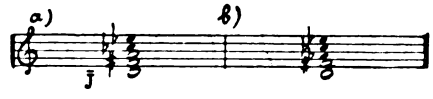
β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 800.



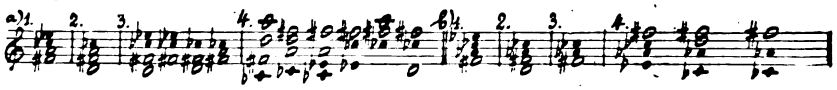
III°. La *Infradominante maggiore rilassata*, comprendente $\overset{\circ}{3}$, *I*; sigla $\bar{I}$. Esclusa la simultanea presenza delle due 5ª si ha, con l'ordine dal grave *I*, $\overset{\circ}{3}$, le due forme:

Esempio 801.



dalle quali si deducono: 1) varietà, 2) parziali, 3) brani, 4) rivolti, come segue:

Esempio 802.



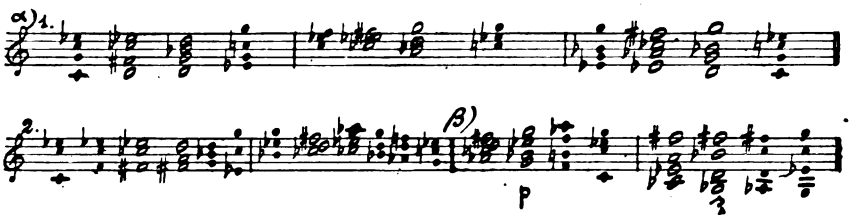
Esempî α) di arrivo alla $\bar{I}$ da altro Amalgama e delle vie risolutive di essa, cioè:

Digitized by Google

1) cadenzale esterna verso *s*;
2) periferica interna verso *I* oppure verso $\overset{\circ}{3}$;

β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 803.



§ **368.** — **Accordi diacromatici (binomici) per accentuazione di Triade in una sua tendenza elittica.**

Gli Accordi della presente 2ª Serie sono caratterizzati dal fatto che in ciascun d'essi:

1) la sensibile triadica tende alla 1ª e la sensibile paratriadica alla 3ª di una stessa Triade (punto di arrivo);

2) nella pratica, poichè la 1ª e la 5ª della Paratriade urterebbero rispettivamente colla 5ª e la 1ª della Triade, ad evitare tali urti si tralasciano almeno due suoni;

3) Paratriade e Triade rappresentano due Tetracordi aventi due suoni enarmonicamente omofoni (esempio: fa, mi♭, re♭, do — si, do♯, re♯, mi);

4) nella formazione più stretta dell'Accordo, i suoi elementi risultano incrociati (esempio: $\frac{\text{re}\flat \text{ —— fa}}{\text{si —— re}\sharp}$).

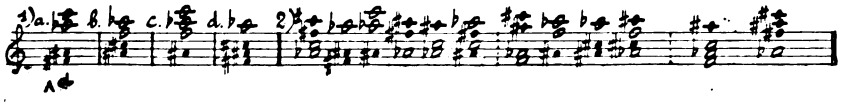
Ogni Accordo della presente Serie, appunto perchè nella formazione stretta dei suoi elementi più caratteristici (1ª e 3ª tanto di Triade che di Paratriade) questi tendono a convergere verso la Semitriade, comune loro punto di arrivo, per linee incrociantisi, verrà da noi qualificato come diaconvergente.

La 2ª Serie comprende:

A. Accordi costituiti da Paratriade ascendente e Triade discendente

I°. La *Dominante minore diaconvergente*, comprendente ♯I$\mathring{V}$, *d*; sigla $_{\wedge}d$. Ecco esempî: 1) delle sue due forme, 2) di suoi brani:

Esempio 804.



Digitized by Google

Precipui esempî α) di arrivo alla $_{\wedge}d$ da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

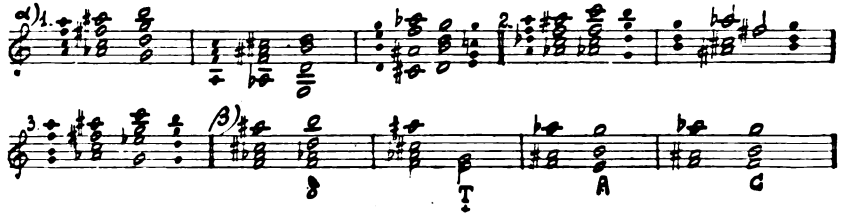
1) cadenzale esterna verso la *D*;

2) periferica interna verso *d* oppure verso $\sharp\mathring{I}\mathring{V}$;

3) mista esterna verso la *t* o la *T*;

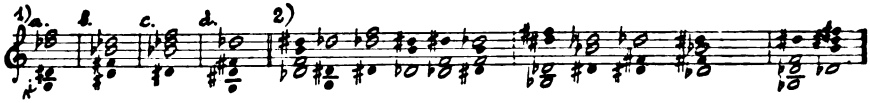
β) di suo collegamento con altro Accordo, conglobante almeno uno di questi elementi risolutivi:

Esempio 805.



II°. La *Infradominante minore diaconvergente*, comprendente $\mathring{V}\mathring{I}I$, *i*; sigla $_{\wedge}i$. Ecco esempî: 1) delle sue due forme, 2) di suoi brani:

Esempio 806.



Precipui esempî α) di arrivo alla $_{\wedge}i$ da altro Amalgama e di sue vie risolutive e cioè:

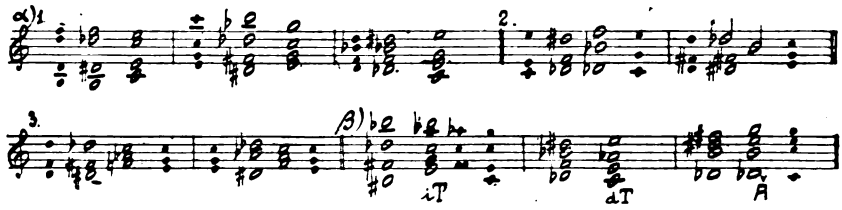
1) cadenzale esterna verso la *T*;

2) periferica interna verso la *i* oppure verso la $\mathring{V}\mathring{I}I$;

3) mista esterna verso la *d* o la *S*;

β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 807.

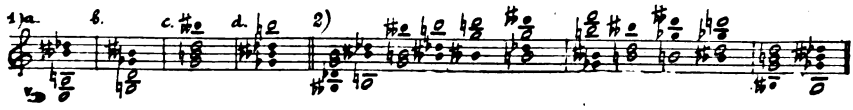


B. Accordi costituiti da Paratriade discendente e Triade ascendente:

I°. La *Dominante maggiore diaconvergente*, comprendente $\flat\overset{\circ}{4}$, *D*; sigla $^{\vee}D$. Ecco esempî: 1) delle sue due forme, 2) di suoi brani:

Digitized by Google

Esempio 808.

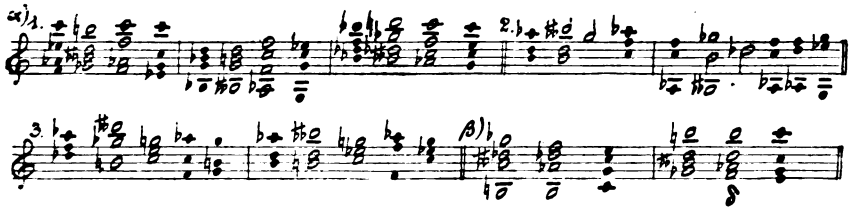


Precipui esempî α) di arrivo alla ^{v}D da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *d*;
2) periferica interna verso *D* oppure verso $\flat 4$;
3) mista esterna verso la *T* o la *t*;

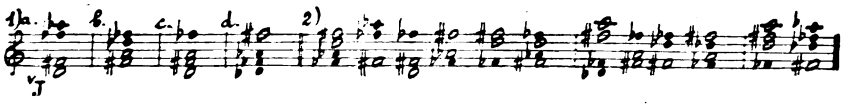
β) di suo collegamento con altro Acccordo:

Esempio 809.



II°. L'*Infradominante maggiore diaconvergente*, comprendente $\overset{\circ}{7}$, *I*; sigla ^{v}I. Ecco esempî: 1) delle sue due forme, 2) di suoi brani:

Esempio 810.

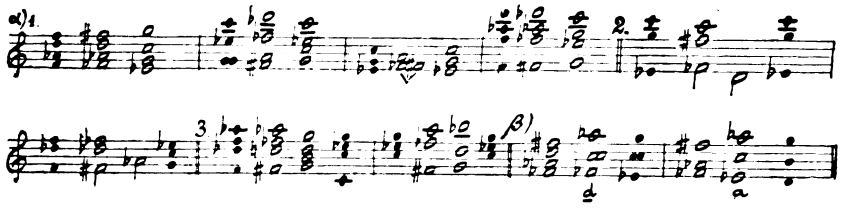


Precipui esempî α) di arrivo alla ^{v}I da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *t*;
2) periferica interna verso *I* oppure verso 7;
3) mista esterna verso la *D* o la *s*;

β) di suo collegamento con altro Accordo:

Esempio 811.



Digitized by Google

Osservazione. Riguardo ai quattro Accordi della presente Serie, si osservi quanto segue: nel Sistema prodiatonico abbiamo visto presentarsi due Amalgami, la $\check{D}$ (ossia *iD*) e la $\hat{d}$ (ossia *Id*), ciascuno dei quali si può dire che costituisca un *blocco convergente.* Ora a ciascuno di quei due blocchi rispondono qui nel Sistema diacromatico due *blocchi diaconvergenti* e precisamente:

alla $\check{D}$ rispondono $^{\vee}D$, $_{\wedge}i$; alla $\hat{d}$ rispondono $^{\vee}I$, $_{\wedge}d$, ossia:

» *iD* » $\flat\overset{\circ}{4}D$, *i*$\overset{\circ}{\text{VII}}$; » *Id* » $I\overset{\circ}{7}$, ♯IV*d*,

in quanto che al posto dell'una o dell'altra Triade costitutiva del *blocco convergente* si presenti invece la rispettiva concomitante Paratriade.

§ 369. — Accordi diacromatici (trinomici) per accentuazione di Accordo diatonico.

Ciascun Accordo della presente 3ª Serie assomma in sè un Accordo della 1ª Serie ed uno della 2ª, aventi in comune la Paratriade ed il punto di arrivo.

Ciascun Accordo della 3ª Serie, comprendendo così in sè un *blocco diaconvergente*, sarà qualificato anch'esso come *diaconvergente.*

L'assieme Triade e Paratriade costituente il blocco diaconvergente mancherà normalmente anche qui di almeno due suoni ad evitare urti. L'altra Triade poi, che assieme al detto blocco completa l'Accordo, mancherà normalmente della sua 5ª (ad evitare urto) quando sia presente la 5ª della Paratriade.

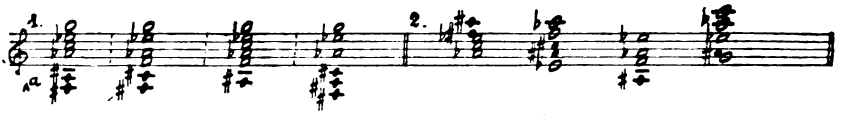
Questa 3ª Serie comprende:

A. Accordi costituiti da Paratriade ascendente e Accordo diatonico discendente:

I°. L'*Autentica minore diaconvergente*, comprendente *t*, *d*, ed inoltre la ♯$\overset{\circ}{\text{IV}}$ che entrambe le accentua, per cui l'Accordo viene a riunire una $\overset{+}{t}$ ed una $_{\wedge}d$. Sigla $_{\wedge}a$.

Esempî: 1) le due forme dell'Accordo totale, 2) brani:

Esempio 812.



Esempî α) di arrivo alla $_{\wedge}a$ da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *D*;

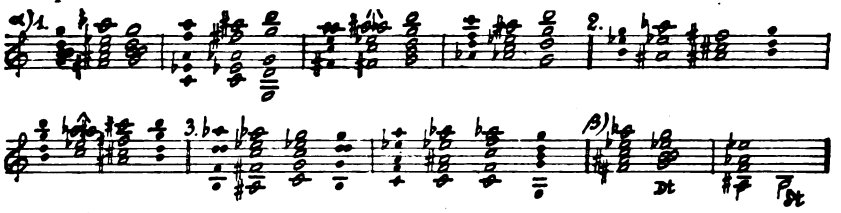
2) periferica interna verso la ♯$\overset{\circ}{\text{IV}}$;

3) mista interna verso la *d* oppure la *t*;

Digitized by Google

β) di suo collegamento con altro Accordo, conglobante almeno uno di tali elementi risolutivi:

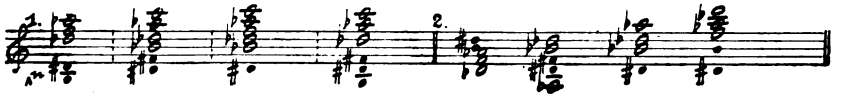
Esempio 813.



II°. La *Infracadenzale minore diaconvergente*, comprendente *d*, *i*, ed inoltre la VII, che entrambe le accentua, talchè l'Accordo viene a riunire una $\overset{+}{d}$ ed una $_{\wedge}i$. Sigla $_{\wedge}n$.

Esempî: 1) le due forme dell'Accordo totale, 2) brani:

Esempio 814.

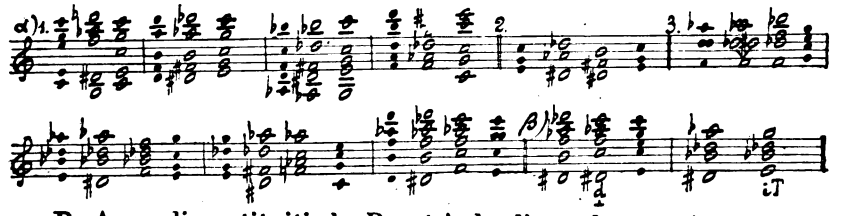


Esempî α) di arrivo alla $_{\wedge}n$ da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *T*;
2) periferica interna verso la VII;
3) mista interna verso la *i* oppure la *d*;

β) di suo collegamento con altro Accordo:

Esempio 815.

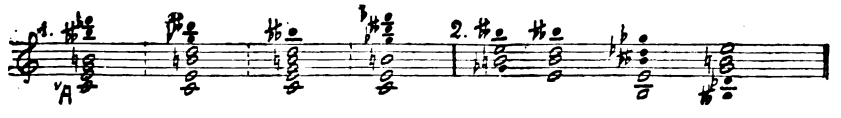


B. Accordi costituiti da Paratriade discendente e Accordo diatonico ascendente:

I°. L'*Autentica maggiore diaconvergente*, comprendente *T*, *D*, ed inoltre la ♭4 che entrambe le accentua, per cui l'accordo viene a riunire una $\overset{\circ}{\bar{T}}$ ed una $^{\vee}D$. Sigla $^{\vee}A$.

Esempî: 1) le due forme dell'Accordo totale, 2) brani:

Esempio 816.



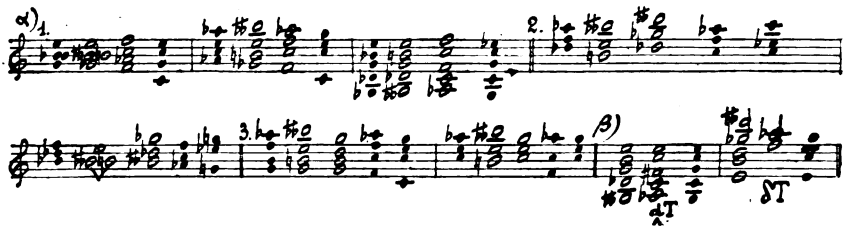
Digitized by Google

Esempî α) di arrivo alla ᵛ*A* da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *d*;
2) periferica interna verso la $\overset{\circ}{4}$;
3) mista interna verso la *D* oppure la *T*;

β) di suo collegamento con altro Accordo:

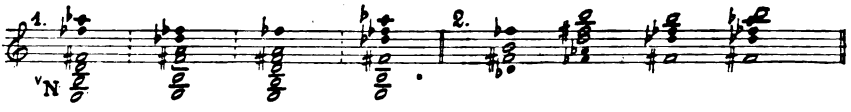
Esempio 817.



II°. La *Infracadenzale maggiore diaconvergente*, comprendente *D*, *I*, ed inoltre la $\overset{\circ}{7}$ che entrambe le accentua, talchè l'Accordo viene a riunire una $\bar{D}$ ed una ᵛ*I*. Sigla ᵛ*N*.

Esempî: 1) le due forme dell'Accordo totale, 2) brani:

Esempio 818.

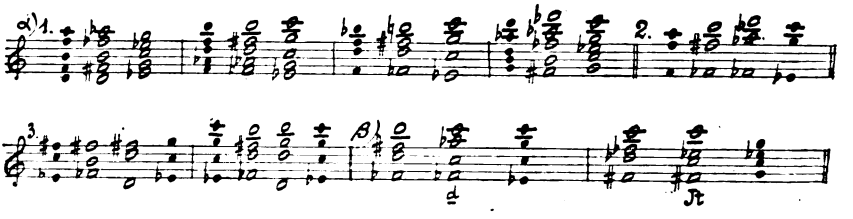


Esempî α) di arrivo alla ᵛ*N* da altro Amalgama e di sue vie risolutive, cioè:

1) cadenzale esterna verso la *t*;
2) periferica interna verso la $\overset{c}{7}$;
3) mista interna verso la *I* oppure la *D*;

β) di suo collegamento con altro Accordo:

Esempio 819.



Digitized by Google

Capo IV. — ACCORDI DIACROMATICI:

2. per accentuazione di Accordi prodiatonici non convergenti.

§ 370. — La facoltà, propria alla Paratriade, di accentuare la tendenza di una simultanea Triade verso altra Triade (presente o assente) conglobante la méta rispettiva alla Paratriade stessa, ci è apparsa fin qui sotto due aspetti e cioè:

1) nel Libro IV abbiamo veduto la Paratriade, dentro ad Accordo cromatico, accentuare una tendenza di elementi triadici a lei omomodali;

2) nel precedente Capo l'abbiamo veduta dentro ad Accordo diacromatico, accentuare una tendenza di elementi triadici a lei eteromodali.

Ora, nel presente Capo e nel susseguente vedremo il presentarsi simultaneo di tali due fatti, dentro ad uno stesso Amalgama, vedremo cioè la Paratriade inserirsi in Accordo bimodale prodiatonico ad accentuare ad un tempo la tendenza tanto di elementi a lei omomodali, quanto di elementi a lei eteromodali, verso la Triade (presente o assente) conglobante la méta rispettiva alla Paratriade stessa.

Le combinazioni effettuabili possono dividersi in due Categorie:

— la prima comprende gli Amalgami, nei quali la Paratriade accentua un Accordo bimodale prodiatonico con convergente; in tali Amalgami la Paratriade non dà origine a blocco diaconvergente; di essi daremo appunto l'analisi nel presente Capo;

— la seconda Categoria comprende gli Amalgami, nei quali la Paratriade si inserisce in Accordo prodiatonico convergente, tale cioè che già contiene una Triade accentuatrice; con questa appunto la (pure accentuatrice) Paratriade viene a formare *blocco diaconvergente*, e poichè così, in questi Analgami, accentuazioni e convergenze si accumulano ad un unico fine, qualificheremo gli Amalgami stessi come *confluenti;* di essi tratteremo nel prossimo Capo.

La prima Categoria comprende Accordi primarî e secondarî; passiamo ad analizzarli.

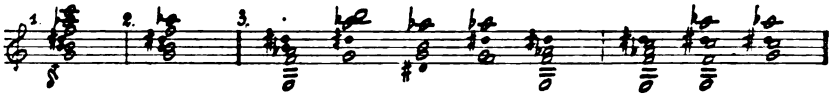
§ 371. — **Accordi diacromatici per accentuazione di Accordo prodiatonico non convergente primario:**

A. *La Bidominante intensa*, comprendente *D*, VII, *d*, di guisa che assomma in sè la $\overset{+}{D}$ e la $\overset{+}{d}$. Sigla $\overset{+}{\delta}$. Si ommettono la 5ª di *D* e la 5ª di VII. L'ordine dal grave: *D*, VII, *d* dà lo Stato diretto e una numerica ascendenti.

Digitized by Google

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) brani e rivolti:

Esempio 820.

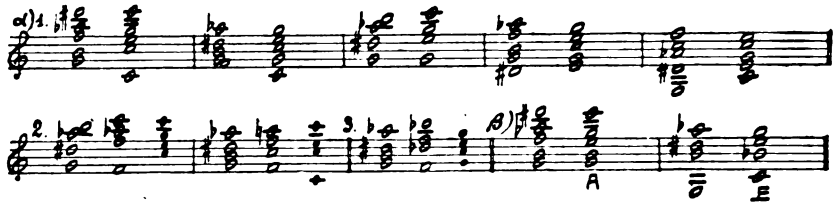


Si giunge a questo e a ciascuno degli altri Accordi di queste due Categorie in quelle guise stesse in cui si giunge agli Accordi più semplici che esso in sè riunisce.

Esempî: α) delle risoluzioni, 1) cadenzale esterna verso la *T*; 2) mista interna verso la *d* oppure la *S*; 3) mista esterna verso la *i*;

β) di collegamento con Accordo, conglobante una di tali Triadi:.

Esempio 821.

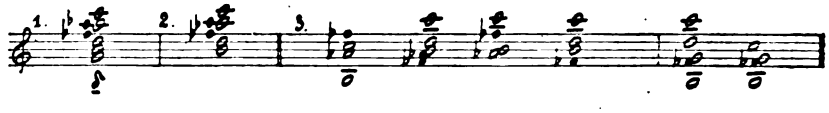


B. *La Ridominante rilassata*, comprendente *d*, $\overset{\circ}{7}$, *D*, di guisa che assomma in sè la $\underline{d}$ e la $\bar{D}$. Sigla $\underline{\delta}$. Si ommettono in essa la 5ª di $\overset{\circ}{7}$ e la 5ª di *d*.

L'ordine dall'acuto *d*, $\overset{\circ}{7}$, *D* dà lo Stato diretto e una numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) brani e rivolti:

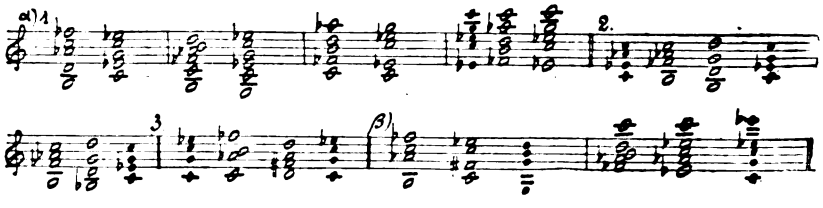
Esempio 822.



Esempî: α) delle risoluzioni, 1) cadenzale esterna alla *t*; 2) mista interna alla *D* oppure *s*; 3) mista esterna alla *I*;

β) di collegamento con Accordo, conglobante una di tali Triadi:

Esempio 823.



Digitized by Google

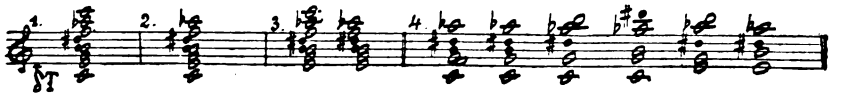
§ 372. — **Accordi diacromatici per accentuazione di Accordo prodiatonico non convergente secondario:**

A. *La Biautentica intensa*, comprendente *T*, *D*, VII, *d*, di guisa che unisce in sè la $\overset{\sharp}{\delta}$ e la *T*, di lei punto di arrivo. Sigla $\overset{\sharp}{\delta}T$. Si ommettono: 5ª di *D*, 5ª di VII.

L'ordine dal grave *T*, *D*, VII, *d*, dà Stato diretto e numerica ascendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) brani e rivolti:

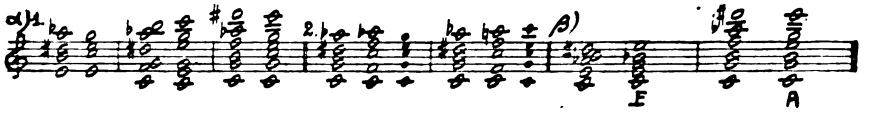
Esempio 824.



Esempî: α) delle risoluzioni, 1) cadenzale interna alla *T*; 2) mista interna alla *d* o alla *S*;

β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 825.

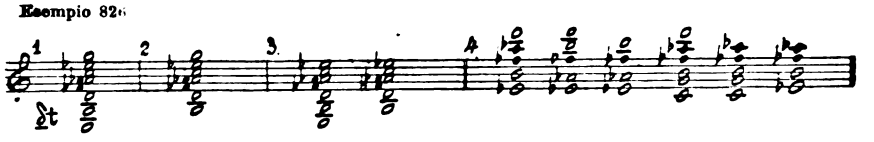


B. *La Biautentica rilassata*, comprendente *t*, *d*, $\overset{\circ}{7}$, *D* di guisa che unisce in sè la $\underline{\delta}$ e la *t*, punto di arrivo di quella. Sigla $\underline{\delta}t$. Si ommettono: 5ª di *d*, 5ª di $\overset{\circ}{7}$.

L'ordine dell'acuto *t*, *d*, $\overset{\circ}{7}$, *D* dà Stato diretto e numerica discendenti.

Esempî: 1) Accordo totale, 2) varietà, 3) parziali, 4) brani e rivolti:

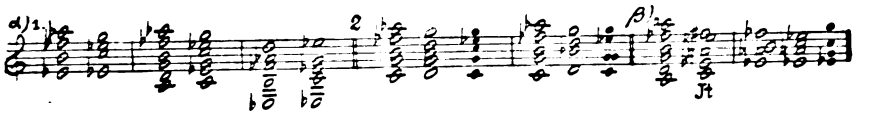
Esempio 826.



Esempî: α) delle risoluzioni, 1) cadenzale interna alla *t*; 2) mista interna alla *D* oppure alla *s*;

β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 827.



Digitized by Google

Capo V. — ACCORDI DIACROMATICI:

3. per accentuazione di Accordi prodiatonici convergenti.

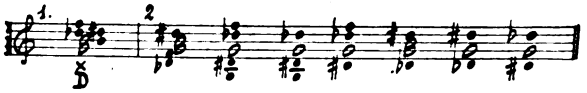
§ 373. — Accordi diacromatici per accentuazione di Accordo convergente primario:

A. costituiti da Accordo convergente primario e Paratriade ascendente:

I°. *La Dominante maggiore confluente*, comprendente *D*, VII, *i*, di guisa che unisce in sè $\overset{\times}{D}$, $\overset{+}{D}$, $_{\wedge}i$. Sigla $\overset{\times}{D}$. Si ommette in essa la 5ª di ciascun elemento.

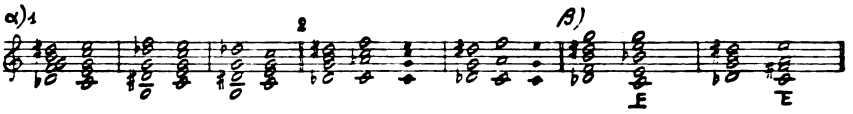
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 828.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *T*, 2) mista esterna alla *d* oppure *S*; β) di collegamento con altro Accordo:

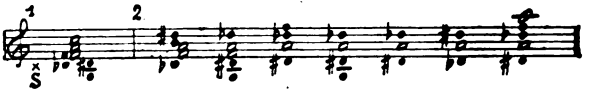
Esempio 829.



II°. *La Semitonica maggiore confluente*, comprendente *S*, VII, *i*, di guisa che unisce in sè, $\overset{\times}{S}$, $\underset{+}{S}$, $_{\wedge}i$. Sigla $\underset{\times}{S}$. Si ommettono: 5ª di VII, 5ª di *i*.

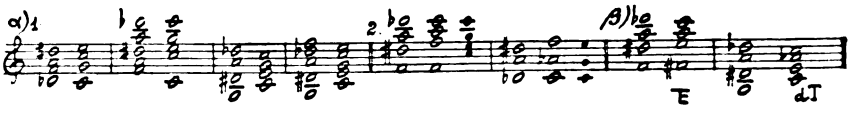
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 830.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *T*, 2) mista interna alla *S*, esterna alla *d*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 831.

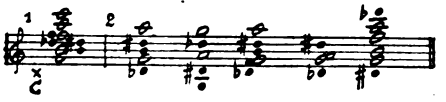


III°. *La Cadenzale maggiore confluente*, comprendente *D*, VII, *i*, *S*, di guisa che unisce in sè $\overset{\times}{C}$, $\overset{+}{C}$. $_{\wedge}i$. Sigla $\overset{\times}{C}$. Si ommettono: 5ª di *D*, 5ª di VII, 5ª di *i*.

Digitized by Google

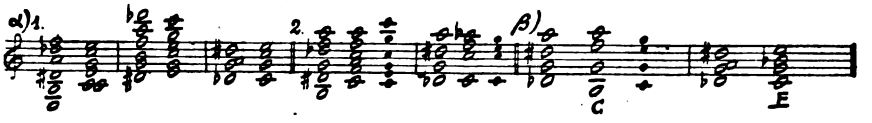
Esempî: 1) Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 832.



Esempi: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *T*, 2) mista interna alla *S*, esterna alla *d*; β) di collegamento con altro Accordo:

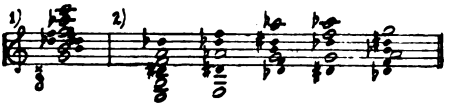
Esempio 833.



IV°. *La Bidominante iperconfluente*, comprendente *D*, VII, *i*, *d*, di guisa che unisce in sè $\overset{x}{\delta}$, $\overset{+}{\delta}$, $_{\wedge}i$. Sigla $\overset{x}{\delta}$. Qualifichiamo questo Accordo *iperconfluente* per distinguerlo da altro, contenente la δ e e la $^{\vee}I$, che vedremo più avanti e che diremo ipoconfluente. Nel presente Accordo $\overset{x}{\delta}$ si ommettono: 5ª di *D*, 5ª di VII, 5ª di *i*.

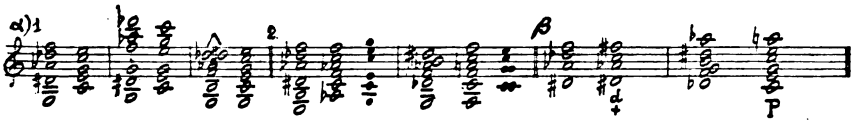
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 834.



Esempi: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *T*, 2) mista interna alla *d*, esterna alla *S*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 835.

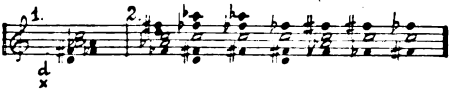


B. costituiti da Accordo convergente primario e Paratriade discendente:

I°. *La Dominante minore confluente*, comprendente *d*, 7, *I*, di guisa che unisce in sè $\underset{\wedge}{d}$, $\underset{-}{d}$, $^{\vee}I$. Sigla $\overset{x}{d}$. Si ommette in essa la 5ª di ciascun elemento.

Esempi: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

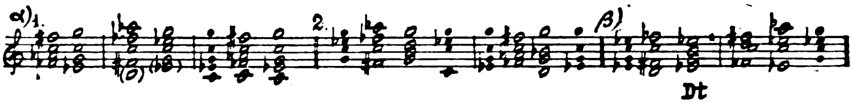
Esempio 836.



Digitized by Google

Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *t*, 2) mista esterna alla *D* oppure *s*; β) di collegamento con altro Accordo:

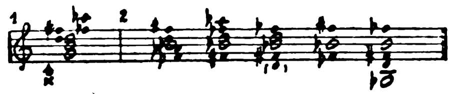
Esempio 837.



II°. *La Semitonica minore confluente*, comprendente *s*, 7, *I*, di guisa che unisce in sè $\underset{\wedge}{s}$, $\bar{7}$, ᵛ*I*. Sigla $\overset{\times}{s}$. Si ommette in essa: 5ª di 7, 5ª di *I*.

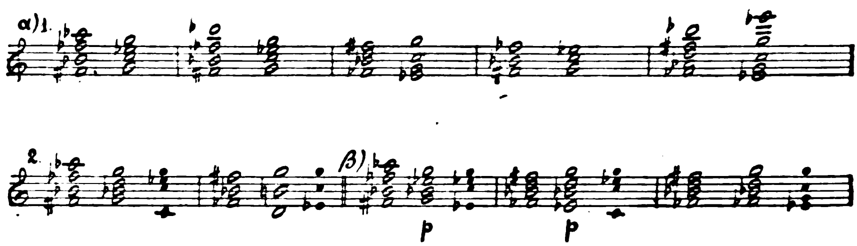
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 838.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *t*, 2) mista interna alla *s*, esterna alla *D*; β) di collegamento con altro Accordo:

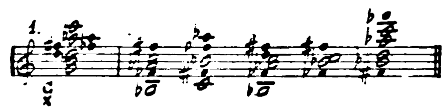
Esempio 839.



III°. *La Cadenzale minore confluente*, comprendente *d*, 7, *I*, *s*, di guisa che unisce in sè $\underset{\wedge}{c}$, $\underset{-}{c}$, ᵛ*I*. Sigla $\underset{\times}{c}$. Si ommettono: 5ª di *d*, 5ª di 7, 5ª di *I*.

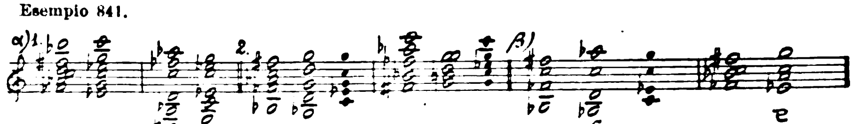
Esempî: 1) Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 840.



Esempi: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *t*, 2) mista interna alla *s*, esterna alla *D*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 841.

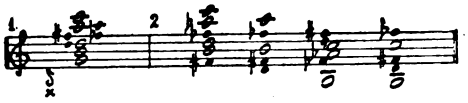


Digitized by Google

IV°. *La Bidominante ipoconfluente*, comprendente *d*, 7, *I*, *D* di guisa che unisce in sè δ, δ, *I*. Sigla δ. Si ommettono: 5ª di *d*, 5ª di 7, 5ª di *I*.

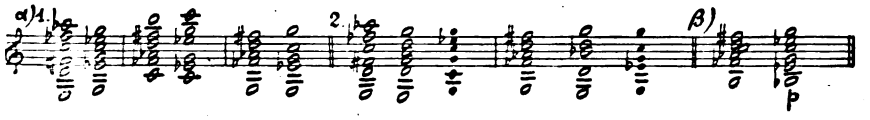
Esempî: 1) Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 842.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale esterna alla *t*, 2) mista interna alla *D*, esterna alla *s*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 843.



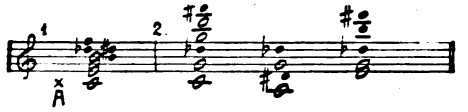
§ 374. — Accordi diacromatici per accentuazione di Accordo convergente secondario:

A. costituiti da Accordo convergente e Paratriade ascendente:

. *L'Autentica maggiore confluente*, comprendente *T*, *D*, VII, *i* di guisa che unisce in sè *A*, *A*, *i*. Sigla *A*. Si ommettono in essa: 5ª di *D*, 5ª di VII, 5ª di *i*.

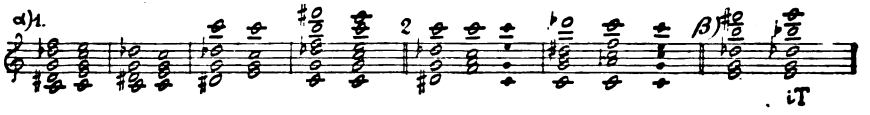
Esempi: 1) Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 844.



Esempi: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *T*, 2) mista esterna alla *S* oppure alla *d*; β) di collegamento con altro Accordo:

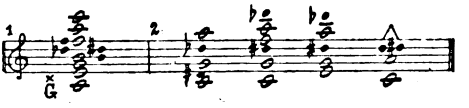
Esempio 845.



II°. *La Globale maggiore confluente*, comprendente *T*, *D*, VII, *i*, *S* di guisa che unisce in sè *G*, *G*, *i*. Sigla *G*. Si ommettono in essa: 5ª di *D*, 5ª di VII, 5ª di *i*.

Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

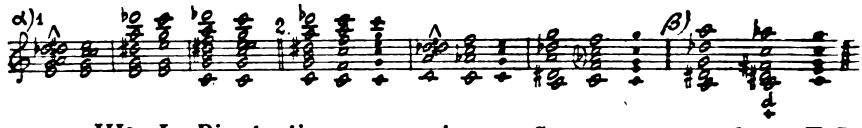
Esempio 846.



Digitized by Google

Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *T*, 2) mista interna alla *S*, esterna alla *d*; β) di collegamento con altro Accordo:

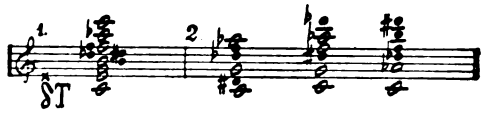
Esempio 847.



III°. *La Biautentica promaggiore confluente*, comprendente *T*, *D*, V̊II, *i*, *d* di guisa che unisce in sè δ̌*T*, δ̄*T*, ʌ*i*. Sigla δ̌*T*. Si ommettono in essa: 5ª di *D*, 5ª di V̊II, 5ª di *i*.

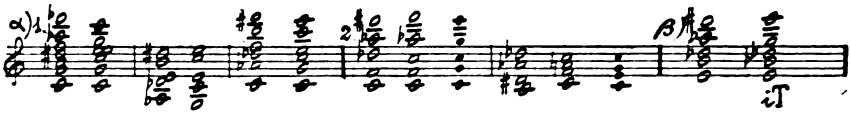
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 848.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *T*, 2) mista interna alla *d*, esterna alla *S*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 849.

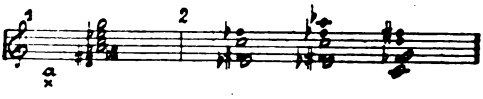


B. costituiti da Accordo convergente e Paratriade discendente:

I°. *L'Autentica minore confluente*, comprendente *t*, *d*, 7̊, *I*, di guisa che unisce in sè *a*, *a*, ˅*I*. Sigla *a*. Si ommettono in essa: 5ª di *d*, 5ª di 7̊, 5ª di *I*.

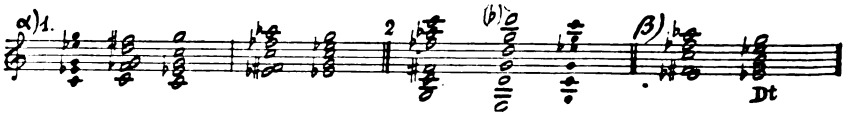
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 850.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *t*, 2) mista esterna alla *s*, oppure alla *D*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 851.

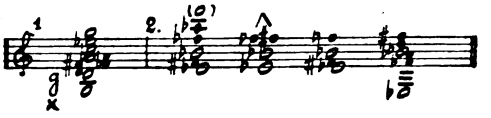


II°. *La Globale minore confluente*, comprendente *t*, *d*, 7̊, *I*, *s*, di guisa che unisce in sè *g*, *g*, ˅*I*. Sigla *g*. Si ommettono in essa: 5ª di *d*, 5ª di 7̊, 5ª di *I*.

Digitized by Google

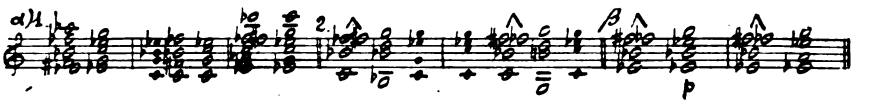
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 852.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *t*, 2) mista interna alla *s*, esterna alla *D*; β) di collegamento con altro Accordo:

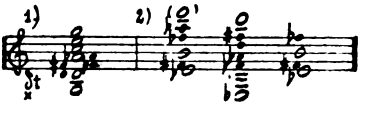
Esempio 853.



III°. *La Biautentica prominore confluente*, comprendente *t*, *d*, 7, *I*, *D*, di guisa che unisce in sè δt, $\underline{\delta} t$, ^{v}I. Sigla $\overset{\times}{\delta} t$. Si ommettono in essa: 5ª di *d*, 5ª di 7, 5ª di *I*.

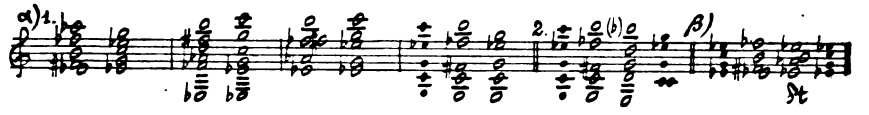
Esempî: 1) l'Accordo totale, 2) suoi brani:

Esempio 854.



Esempî: α) di risoluzione, 1) cadenzale interna alla *t*, 2) mista interna alla *D*, esterna alla *s*; β) di collegamento con altro Accordo:

Esempio 855.



Capo VI. — POLIARMONIE DIACROMATICHE.

§ **375.** — Già nell'ambito unimodale cromatico ci si è presentato il caso della simultaneità di Amalgami non aventi méta risolutiva in comune, privi cioè della possibilità di giungere per vie cadenzali (autentica, plagale, elittica) ad un'unica e istessa Triade ed abbiamo denominato il complesso, risultante da quella simultaneità, Poliarmonia cromatica.

Ora, complessi simili si presentano anche dentro al Sistema diacromatico e potremo dirli *Poliarmonie diacromatiche*. Queste si possono suddividere come segue:

I°. poliarmonie paratriadiche:

A. costituite da due Paratriadi eteromodali non omofone che per un suono (5ª);

Digitized by Google

B. costituite da due Paratriadi eteromodali omofone per due suoni (1ª, 3ª);

II°. poliarmonie accordali:

A¹. costituite da Paratriade ed Accordo cromatico eteromodale, con un sol suono omofono, oppure da due Accordi cromatici eteromodali con un sol suono omofono;

B¹. costituite da due Accordi cromatici eteromodali omofoni per tre suoni.

Come vedesi, anche la Poliarmonia diacromatica, come quella cromatica, contiene sempre due Paratriadi; soltanto che nella cromatica esse sono omomodali, e nella diacromatica invece eteromodali; in entrambi i casi è appunto la presenza simultanea di due Paratriadi (ciascuna vincolata ad un'unica possibilità di moto cadenzale verso Triade), che toglie la possibilità di giungere per vie cadenzali dal complesso Amalgama ad un'unica Triade.

Vediamo ora partitamente la struttura delle singole Poliarmonie diacromatiche.

§ 376. — Poliarmonie paratriadiche:

A. Poliarmonie costituite da due Paratriadi eteromodali non omofone che per un suono (5ª):

Il legame fra le due Paratriadi costitutive è dato dalla omofonia fra i Centri delle due Triadi (eteromodali) alle quali esse tendono per via contigua. Ecco i casi possibili:

α) Unione delle Paratriadi $\sharp\mathring{I}V$, $^{7}_{\circ}$, da cui le vie contigue portano all'assieme *Dt;* la indicheremo colla sigla: $^{\sharp IV}_{7}$ oppure $^{7}_{\sharp IV}$.

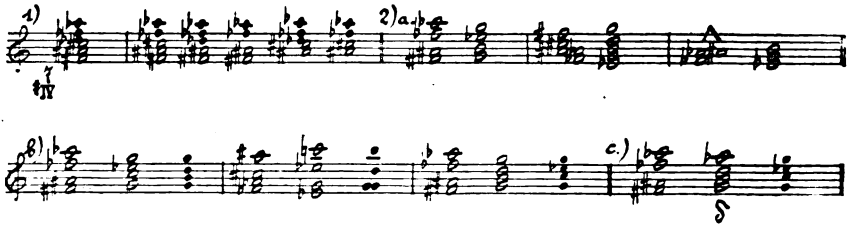
Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suoi collegamenti:

a) colla *Dt* per moto cadenzale contiguo di ciascuna Paratriade;

b) colla *t* oppure la *D* per moto periferico di una Paratriade e cadenzale dell'altra;

c) con altri Accordi o Poliarmonie:

Esempio 856.



Digitized by Google

β) *Unione delle Paratriadi* ♭4, V̊II da cui le vie contigue portano all'assieme *Td;* la indicheremo colla sigla $\overset{V}{\underset{\flat 4}{}}$ oppure $\overset{\flat 4}{VII}$.

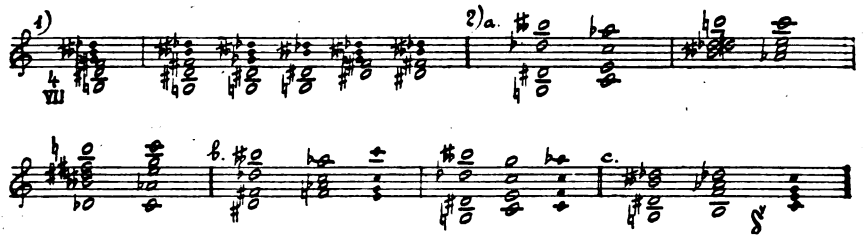
Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suoi collegamenti:

a) colla *Td* per moto cadenzale contiguo di ciascuna Paratriade;

b) colla *T* oppure la *d* per moto periferico d'una Paratriade e cadenzale dell'altra;

c) con altri Accordi o Poliarmonie:

Esempio 857.



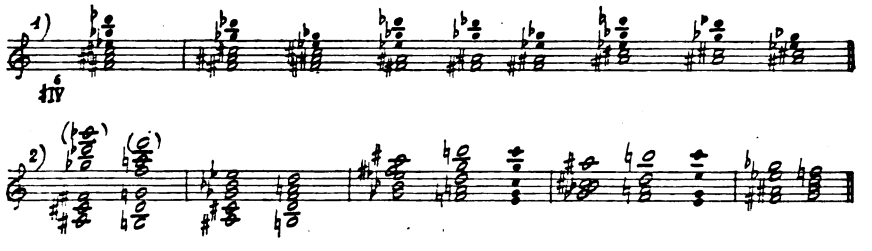
B. Poliarmonie costituite da due Paratriadi eteromodali con 1ª e 3ª omofone:

Il legame fra gli elementi costitutivi è dato appunto dalle suindicate omofonie. Ecco i casi possibili:

γ) *Unione delle Paratriadi* ♯I̊V, 6, da cui le vie contigue portano all'assieme *Du* (omofono alla *C*); la indicheremo colla sigla $\overset{\sharp IV}{6}$ oppure $\overset{6}{\sharp IV}$.

Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suo collegamento, per moti cadenzali contigui, coll'assieme *Du*, vale a dire colla *C*:

Esempio 858.

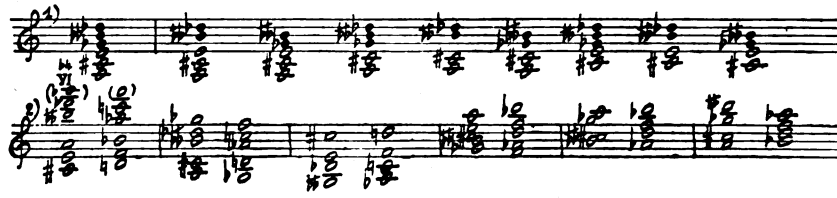


δ) *Unione delle Paratriadi* ♭4, V̊I, da cui le vie contigue portano all'assieme *d U* (omofono alla *c*); la indicheremo colla sigla $\overset{VI}{\underset{\flat 4}{}}$ oppure $\overset{\flat 4}{VI}$.

Digitized by Google

Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suo collegamento, per moti cadenzali contigui, coll'assieme *dU*, vale a dire colla *c*:

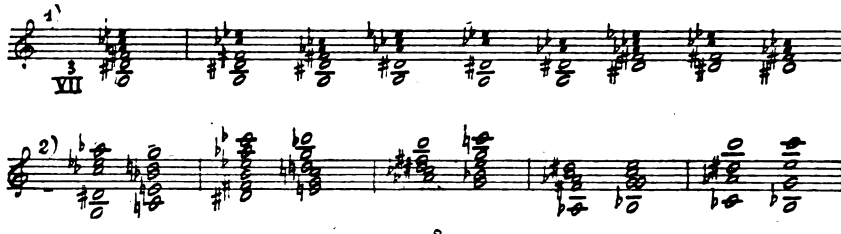
Esempio 859.



ε) *Unione delle Paratriadi* VII, 3, da cui le vie contigue portano all'assieme *Ts* (omofono alla *E*); la indicheremo colla sigla $\overset{\text{VII}}{3}$ oppure $\overset{3}{\text{VII}}$.

Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suo collegamento, per moti cadenzali contigui, coll'assieme *Ts*, vale a dire colla *E*:

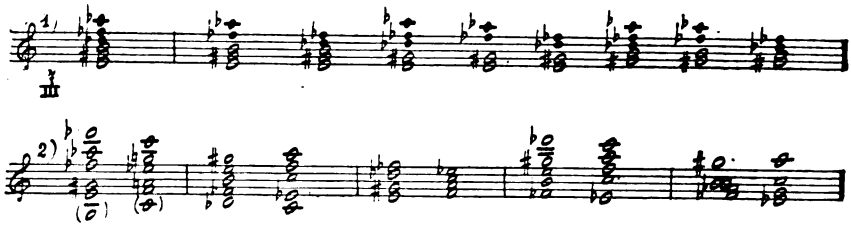
Esempio 860.



ζ) *Unione delle Paratriadi* 7, III, da cui le vie contigue portano all'assieme *tS* (omofono alla *e*); la indicheremo colla sigla $\overset{\text{III}}{7}$ oppure $\overset{7}{\text{III}}$.

Esempî: 1) della Poliarmonia e 2) di suo collegamento, per moti cadenzali contigui, coll'assieme *tS*, vale a dire colla *e*:

Esempio 861.



Osservazione. I binomî bimodali *Du*, *dU* ai quali per vie contigue si giunge rispettivamente dalle Poliarmonie $\overset{\sharp\text{IV}}{6}$, $\overset{\flat 4}{\text{VI}}$, non sono stati

Digitized by Google

da noi contemplati fra gli Accordi prodiatonici (Libro III) appunto perchè la loro esatta omofonia coi due Accordi diatonici C^9, c_9 toglie loro ogni importanza pratica nell'ambito prodiatonico, come già colà si deduceva dal § 240, D.

§ 377. — Poliarmonie accordali:

A[1]. Poliarmonie costituite da Paratriade ed Accordo cromatico eteromodale con un sol suono omofono, oppure da due Accordi cromatici eteromodali con un sol suono omofono:

Il legame fra i due Amalgami costitutivi è dato dalla omofonia fra i Centri delle due Triadi (eteromodali) alle quali essi Amalgami tendono per vie contigue. Ecco i sei casi possibili:

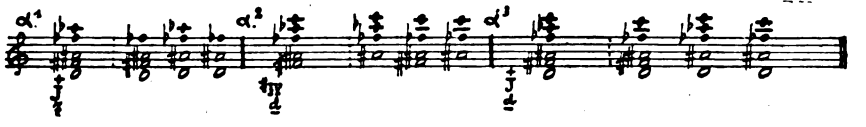
α^1) *Unione degli Amalgami* $\dot{I}$, $\overset{\circ}{7}$, con tendenza cadenzale alla *Dt*; sigla $\overset{\dot{I}}{7}$;

α^2) *Unione degli Amalgami* $\sharp\mathring{IV}$, $\underline{d}$, con tendenza cadenzale alla *Dt*; sigla $\overset{\sharp IV}{\underline{d}}$;

α^3) *Unione degli Amalgami* $\dot{I}$, $\underline{d}$, con tendenza cadenzale alla *Dt*; sigla $\overset{\dot{I}}{\underline{d}}$.

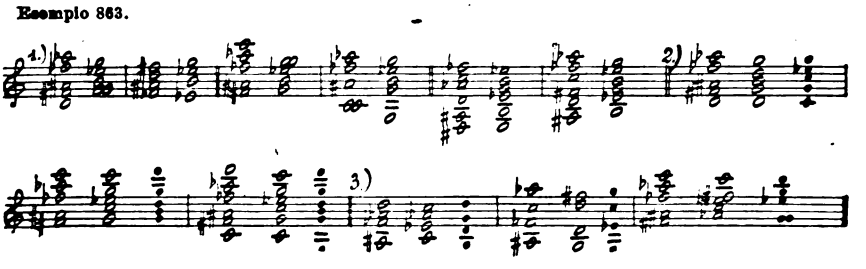
In ciascuna di queste Poliarmonie ommettonsi normalmente: 5ª di $\overset{\circ}{7}$, 5ª di $\sharp\mathring{IV}$. Esempî di esse:

Esempio 862.



Esempî di collegamenti: 1) colla *Dt* per vie cadenzali; 2) colla *D* oppure la *t* per vie periferiche, 3) con altri Accordi:

Esempio 863.



Digitized by Google

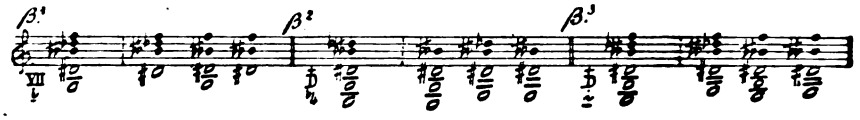
β^1) *Unione degli Amalgami* $\underline{i}$, $\mathring{\text{VII}}$, con tendenza cadenzale alla *Td*; sigla $\overset{\text{VII}}{\underset{\underline{i}}{\circ}}$;

β^2) *Unione degli Amalgami* $\flat\underset{\circ}{4}$, $\mathring{D}$, con tendenza cadenzale alla *Td*; sigla $\overset{\mathring{D}}{\flat 4}$;

β^3) *Unione degli Amalgami* $\underline{i}$, $\mathring{D}$, con tendenza cadenzale alla *Td*; sigla $\overset{\mathring{D}}{\underline{i}}$;

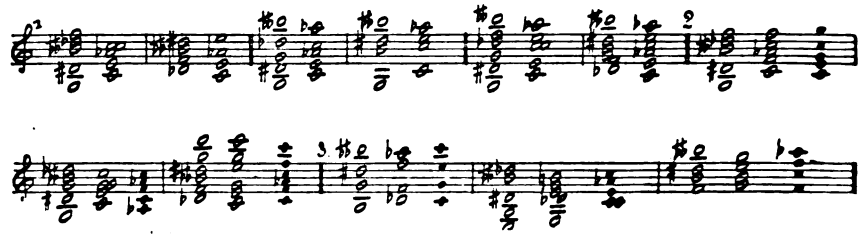
In ciascuna di queste Poliarmonie ommettonsi normalmente: 5ª di $\mathring{\text{VII}}$, 5ª di $\flat\underset{\circ}{4}$.

Esempio 864.



Esempî di collegamenti: 1) colla *Td* per vie cadenzali, 2) colla *d* oppure colla *T* per vie periferiche, 3) con altri Accordi:

Esempio 865.

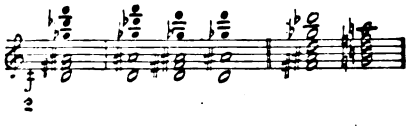


B¹: Poliarmonie costituite da due Accordi cromatici eteromodali con tre suoni omofoni:

Il legame fra i due Accordi costitutivi è dato dalla indicata omofonia. Ecco i quattro casi possibili:

γ^1) *Unione degli Accordi* $\mathring{I}$, $\underline{s}$, con tendenza cadenzale all'assieme *Du* (omofono alla C^9); sigla $\overset{\mathring{I}}{\underline{s}}$. Esempî della Poliarmonia e suo collegamento:

Esempio 866.



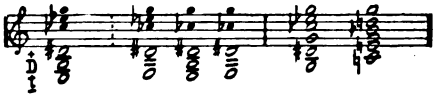
Digitized by Google

δ^1) *Unione degli Accordi* $\underline{i}$, $\overset{+}{S}$, con tendenza cadenzale all'assieme *dU* (omofono alla c_9); sigla $\overset{\overset{+}{S}}{\underline{i}}$. Esempî della Poliarmonia e suo collegamento:

Esempio 867.

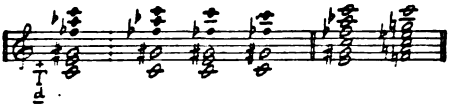
ε^1) *Unione degli Accordi* $\overset{+}{D}$, $\underline{t}$, con tendenza cadenzale all'assieme *Ts* (omofono alla $\_E^9$); sigla $\overset{\overset{+}{D}}{\underline{t}}$. Esempî della Poliarmonia e suo collegamento:

Esempio 868.



ζ^1) *Unione degli Accordi* $\underline{d}$, $\overset{+}{T}$, con tendenza cadenzale all'assieme *tS* (omofono alla $^-e_9$); sigla $\overset{\overset{+}{T}}{\underline{d}}$. Esempî della Poliarmonia e suo collegamento:

Esempio 869.



Parte III. — ZONE CADENZALI.

Capo I. — ZONE UNIMODALI.

α) *ascendenti:*

§ **378.** — Nella Parte I, Capo I, di questo Libro V abbiamo già constatato il concretarsi di un nuovo Tetracordo imitativo ascendente (facente séguito al più acuto Tetracordo relativo ascendente dato dai gradi 7, 6, 9, ♭4) e cioè del *Tetracordo congiuntivo*, costituito dai gradi ♭4, 3, 2, ♭1 (suoni dell'ambito discendente cromatico, i quali in via tipica formano il più grave Tetracordo incidentale ai paralleli discendenti); e vi abbiamo anche constatato come i Tetracordi paralleli ascendenti iniziantisi rispettivamente dai gradi ♯IV, VII, III, trovino i loro omofoni nei susseguenti tre Tetracordi inciden-

Digitized by Google

tali ai paralleli discendenti (costituiti come segue: gradi ♭1, 7, 6, ♭5; ♭5, ♭4, 3, ♭2; ♭2, ♭1, 7, ♭6).

Ecco adunque che da ciò scaturisce la possibilità:

A. di concretare una nuova Gamma ascendente imitativa avente per Finale melodica il grado ♭4 e comprendente i seguenti tre Tetracordi: gradi 3, 2, 1, 7; 7, 6, 5, ♭4; ♭4, 3, 2, ♭1;

B. di concretare una nuova Gamma ascendente imitativa avente per Finale melodica il grado ♭1 e comprendente i seguenti tre Tetracordi: gradi 7, 6, 5, ♭4; ♭4, 3, 2, ♭1; ♭1, 7, 6, ♭5; Gamma che la grafia pratica (usando i suoni ♯VII, ♯III che escono dal campo della Tonalità) non si perita di esprimere con suoni tutti ascendenti, cioè ♯V, ♯VI, ♯VII, ♯I; ♯I, ♯II, ♯III, ♯IV; ♯IV, ♯V, ♯VI, (♮)VII, risultando Finale il grado ♯IV;

C. di completare dal lato autentico la Gamma ascendente imitativa del grado VII, in quanto che essa può venire espressa come Gamma ascendente del grado ♭5 dagli omofoni Tetracordi ♭1, 7, 6, ♭5; ♭5, ♭4, 3, ♭2 ai quali quindi può ora aggiungersi dal lato autentico il Tetracordo (che è il congiuntivo) ♭4, 3, 2, ♭1; oppure in quanto, grazie alla suindicata grafia pratica, il Tetracordo congiuntivo ascendente può anche qui indicarsi come ♯I, ♯II, ♯III, ♯IV e venire così ad aggiungersi ai Tetracordi dal grado ♯IV e dal grado VII;

D. di esprimere eventualmente (e ne vedremo poi l'utilità) l'intera Gamma imitativa ascendente del grado III come Gamma ascendente del grado ♭2 mediante tutti suoni di natura discendente e cioè ♭1, 7, 6, ♭5; ♭5, ♭4, 3, ♭2; ♭2, ♭1, 7, ♭6.

§ **379.** — Usando: 1) le Quasi-triadi ascendenti $^{1}3$, $^{1}7$, $^{1}♭4$, le quali due ultime nella grafia pratica possono anche scriversi come $^{1}♯V$ (con gradi ♯V, ♯VII, ♯II), $^{1}♯I$ (con gradi ♯I, ♯III, ♯V);

2) la Quasi-triade ascendente $^{1}♭1$ che abbiamo veduto costituibile come amplificatrice della méta del Tetracordo ascendente congiuntivo, e constatata omofona alla Paratriade ♯$\mathring{I}\mathring{V}$;

3) una nuova Quasi-triade costituibile coi gradi ♭5, 3, ♭1 (desunti dall'ambito discendente cromatico) e omofona alla Paratriade $\mathring{V}$II;

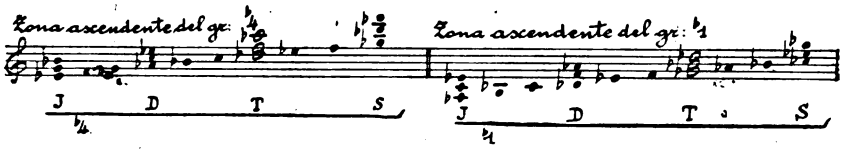
4) in luogo delle Paratriadi III, $\mathring{V}$I, due forme omofone ad esse, desunte dal materiale discendente e cioè $^{1}♭2$ (con gradi ♭2, 7, ♭5), $^{1}♭6$ (con gradi ♭6, ♭4, ♭2); si potrà:

A^{1}, **B**^{1}. corredare di iniziali e méte armoniche imitative, con funzioni triadiche e con reciproche relazioni cadenzali, la Gamma ascendente del grado ♭4 e la Gamma ascendente del grado ♭1, le quali prenderanno così carattere di Zone cadenzali ascendenti e

Digitized by Google

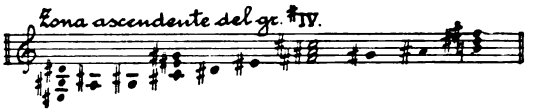
potranno anche crearsi proprî Accordi dissonanti, tali Zone e le rispettive Quasi-triadi restando precisate nel seguente schema:

Esempio 870.



e si noti come quest'ultima Zona cadenzale del grado ♭1 possa anche scriversi con suoni tutti ascendenti, come segue:

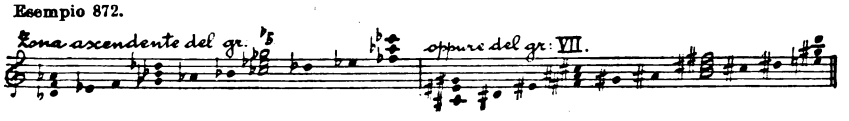
Esempio 871.



si noti pure che la Zona del grado ♭4 viene a far parte delle *Zone relative ascendenti*, e quella del grado ♭1 (oppure ♯IV) è *Zona congiuntiva;*

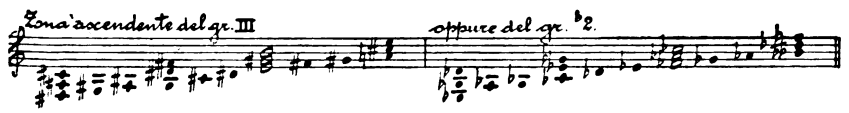
C[1]. amplificare l'iniziale ♭4 o la sua omofona ♯I, rispettivamente colla Quasi-triade [1]♭4 oppure (con grafia pratica) [1]♯I, con funzione di *I* dentro alla completata Gamma della Zona ascendente del grado ♭5 oppure VII, per cui questa Zona si presenti così completa, anche rispetto ad Accordi dissonanti, nelle due seguenti grafie:

Esempio 872.



D[1]. esprimere anche tutte le forme triadiche della Zona ascendente del grado III con suoni discendenti, di guisa da farla apparire come Zona del grado ♭2, come nel seguente schema:

Esempio 873.



β) ***discendenti:***

§ **380.** — Dato il constatato concretarsi del Tetracordo imitativo discendente facente séguito al più grave Tetracordo relativo (del grado VII), cioè del Tetracordo congiuntivo discendente (gradi ♯IV, III, II, ♯I, dell'ambito ascendente cromatico, formanti in via tipica

Digitized by Google

il più grave Tetracordo incidentale ai paralleli ascendenti), ed il constatato fatto che i Tetracordi paralleli discendenti iniziantisi dai gradi ♭4, 7, 3 trovano i loro omofoni nei susseguenti tre Tetracordi incidentali ai paralleli ascendenti (costituiti dai gradi ♯I, VII, VI, ♯V; ♯V, ♯IV, III, ♯II; ♯II, ♮I, VII, ♯VI) — ne scaturisce la possibilità:

A. di concretare una nuova Gamma discendente imitativa avente per Finale melodica il grado ♯IV e comprendente i tre Tetracordi dati dai gradi III, II, I, VII; VII, VI, V, ♯IV; ♯IV, III, II, ♯I;

B. di concretare una nuova Gamma discendente imitativa avente per Finale melodica il grado ♯I e comprendente i tre Tetracordi dati dai gradi VII, VI, V, ♯IV; ♯IV, III, II, ♯I; ♯I, VII, VI, ♯V; gamma che la grafia pratica (usando i suoni ♭7, ♭3 che escono dal campo della Tonalità) non si périta di esprimere anche coi suoni tutti discendenti ♭5, ♭4, ♭7, ♭1; ♭1, ♭2, ♭3, ♭4; ♭4, ♭5, ♭6, (♮) 7, risultando Finale il grado ♭4;

C. di completare dal lato autentico la Gamma imitativa discendente del grado 7, in quanto può venir espressa come Gamma discendente del grado ♯V dagli omofoni Tetracordi ♯I, VII, VI, ♯V; ♯V, ♯IV, III, ♯II ai quali quindi può ora aggiungersi dal lato autentico il tetracordo (che si è detto congiuntivo) ♯IV, III, II, ♯I; oppure in quanto, grazie alla suindicata grafia pratica, il Tetracordo congiuntivo discendente può anche qui indicarsi come ♭1, ♭2, ♭3, ♭4 e venire così ad aggiungersi ai Tetracordi del grado ♭4 e del grado 7;

D. di esprimere eventualmente (e ne vedremo poi l'utilità) l'intera Gamma imitativa discendente del grado 3 come Gamma discendente del grado ♯II mediante tutti suoni di natura ascendente, cioè ♯I, VII, VI, ♯V; ♯V, ♮IV, III, ♯II; ♯II, ♯I, VII, ♯VI.

§ **381.** — Usando: 1) le Quasi-triadi discendenti $_1$III, $_1$VII, $_1$♯IV, le quali due ultime nella grafia pratica possono anche scriversi come $_1$♭5 (con gradi ♭5, ♭7, ♭2), $_1$♭1 (con gradi ♭1, ♭3, ♭5);

2) la Quasi-triade discendente $_1$♯I che abbiamo veduto costituibile come amplificatrice della méta del Tetracordo discendente congiuntivo, e constatata omofona alla Paratriade ♭4;

3) una nuova Quasi-triade costituibile coi gradi ♯V, III, ♮I (desunti dall'ambito ascendente cromatico) e omofona alla Paratriade 7;

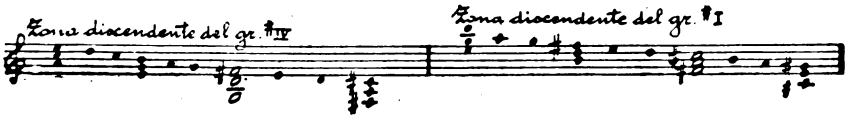
4) in luogo delle Paratriadi 3, 6, due forme omofone ad esse, desunte dal materiale discendente e cioè $_1$♯II (con gradi ♯II, VII, ♯V), $_1$♯VI (con gradi ♯VI, ♯IV, ♯II); si potrà:

A^1, **B**^{1}. corredare di iniziali e méte armoniche imitative, con funzioni triadiche e con reciproche relazioni cadenzali, la Gamma

Digitized by Google

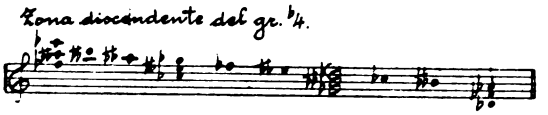
discendente del grado ♯IV e la Gamma discendente del grado ♯I, le quali prenderanno così carattere di Zone cadenzali discendenti e potranno anche crearsi proprî Accordi dissonanti imitativi, tali Zone cadenzali discendenti e le rispettive Quasi-triadi restando precisate nel seguente schema:

Esempio 874.



si noti come quest'ultima Zona cadenzale del grado ♯I possa anche scriversi con suoni tutti discendenti, come segue:

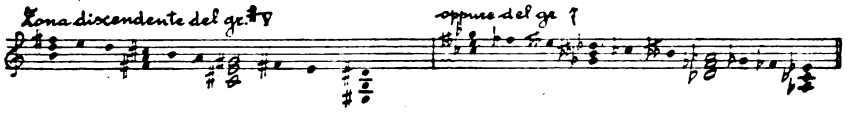
Esempio 875.



e si noti che la Zona del grado ♯IV viene a far parte delle *Zone relative discendenti*, e quella del grado ♯I (oppure ♭4) è *Zona congiuntiva;*

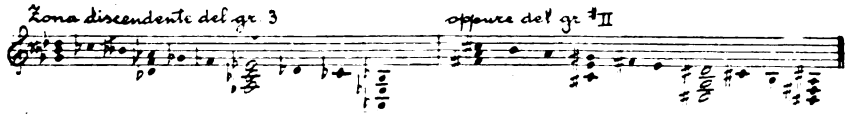
C[1]. amplificare l'iniziale ♯IV o la sua omofona ♭1, rispettivamente colla Quasi-triade ₁♯IV oppure (con grafia pratica) ₁♭1, con funzione di *i* dentro alla completata Gamma della Zona discendente del grado ♯V oppure 7, per cui questa Zona si presenti così completa, anche rispetto ad Accordi dissonanti, nelle due seguenti grafie:

Esempio 876.



D[1]. esprimere anche tutte le forme triadiche della Zona discendente del grado 3 con suoni ascendenti, di guisa da farla apparire come Zona del grado ♯II, come nel seguente schema:

Esempio 877.



Digitized by Google

Capo II. — ZONE BIMODALI.

α) ***Imitative forme prodiatoniche:***

§ **382.** — Nell'ambito cromatico abbiamo visto la Zona ascendente del grado V completarsi assumendo il Tetracordo formato dai gradi VI, VII, ♯I, II in funzione di Tetracordo estensivo e la V̄I in funzione di *I*.

Qui nel Sistema diacromatico è appunto in questa condizione di completezza che essa Zona ascendente del grado V potrà unirsi a quella discendente del grado 4 e la risultante Zona bimodale V si presenterà quindi, a sua volta, completa avendo ora a sua disposizione anche una *I* e potendo di conseguenza crearsi anche quegli Accordi bimodali dei quali la *I* stessa fa parte.

§ **383.** — Similarmente, poichè nell'ambito cromatico la Zona discendente del gr. 5 si è completata col Tetracordo formato dai gradi 6, 7, ♭1, 2 in funzione di Tetracordo estensivo e colla 6̄ in funzione di *i*, qui nel Sistema diacromatico essa Zona si unisce così completa alla Zona ascendente del gr. IV e la risultante Zona bimodale IV si presenterà quindi completa, comprendendo una *i*, e potendo con ciò crearsi anche quegli Accordi bimodali di cui la *i* stessa fa parte.

§ **384.** — **A.** Non soltanto le Zone ascendenti delle Quasi-toniche ¹V, ¹IV trovano rispettivamente nelle Zone discendenti delle Quasi-toniche ₁4, ₁5 le loro inverse colle quali formare Zone bimodali; ma ben anche ciascuna delle altre nove Zone ascendenti trova in una delle altre nove Zone discendenti la sua inversa, tanto da poter con essa (a quella guisa che avviene nel campo tipico) unirsi a costituire una Zona bimodale.

B. Si noti però quanto segue riguardo alle Zone con doppio aspetto grafico:

I°. la Zona congiuntiva ascendente, α) se scritta come del grado ♭1 trova la sua inversa nella Zona congiuntiva discendente del gr. ♭4, formando così la Zona bimodale ♭1; β) se scritta come del gr. ♯IV trova la sua inversa nella Zona congiuntiva discendente del gr. ♯I, formando così la Zona bimodale ♯IV;

II°. le Zone discendenti del grado ♯IV e del grado VII trovano le loro inverse in quelle che abbiano l'aspetto di Zone ascendenti, rispettivamente, del grado VII e del grado III e non dei gradi ♭5 e ♭2;

Digitized by Google

III°. le Zone ascendenti del gr. 7 e del gr. ♭4 trovano le loro inverse in quelle che abbiano l'aspetto di Zone discendenti, rispettivamente, del grado 3 e del grado 7 e non dei gradi ♯II e ♯V.

C. Si formano adunque per tali guise altre nove Zone bimodali (oltre alle Zone bimodali V e IV), ciascuna delle quali verrà pure indicata coll'ordinale del grado costituente la rispettiva Finale melodica ascendente (numero da porsi anche al di sotto delle lettere alfabetiche indicanti imitative funzioni o amalgami) e cioè:

1) la Zona ascendente del grado ♭1, colla Zona discendente del grado ♭4, forma la *Zona bimodale* ♭1;

1bis) la Zona ascendente del grado ♯IV, colla Zona discendente del grado ♯I, forma la *Zona bimodale* ♯IV;

2) la Zona ascendente del grado VII, colla Zona discendente del grado ♯IV, forma la *Zona bimodale* VII;

3) la Zona ascendente del grado III, colla Zona discendente del grado VII, forma la *Zona bimodale* III;

4) la Zona ascendente del grado VI, colla Zona discendente del grado III, forma la *Zona bimodale* VI;

5) la Zona ascendente del grado II, colla Zona discendente del grado VI, forma la *Zona bimodale* II;

6) la Zona ascendente del grado 6, colla Zona discendente del grado 2, forma la *Zona bimodale* 6;

7) la Zona ascendente del grado 3, colla Zona discendente del grado 6, forma la *Zona bimodale* 3;

8) la Zona ascendente del grado 7, colla Zona discendente del grado 3, forma la *Zona bimodale* 7;

9) la Zona ascendente del grado ♭4, colla Zona discendente del grado 7, forma la *Zona bimodale* ♭4;

come esemplificheremo nello Schema riassuntivo (colonna α) alla fine del presente Capo (vedi es. 886).

D. Si noti che: 1) la Zona bimodale ♭1 oppure ♯IV, costituita dalla unione delle due Zone congiuntive (ascendente e discendente) sarà detta Zona bimodale congiuntiva;

2) le Zone bimodali VII, III, VI, II, costituite da Zone parallele ascendenti e Zone relative discendenti, saranno designate come Zone bimodali inferiori;

3) le Zone bimodali V e IV conservano la qualifica di primitive;

4) le Zone bimodali 6, 3, 7, ♭4, costituite da Zone parallele discendenti e Zone relative ascendenti, saranno designate come Zone bimodali superiori.

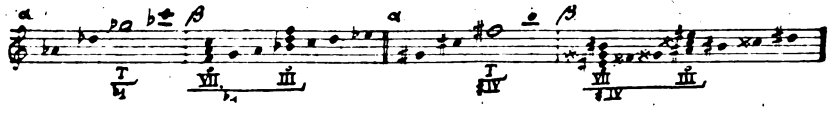
Digitized by Google

β) *imitative forme parallele e cromatiche:*

§ **385.** — Non soltanto le Zone ascendenti dei gradi V e IV, e le Zone discendenti dei gradi 5 e 4, ma anche ciascuna altra Zona unimodale trova il mezzo (sia pure, in quattro casi che vedremo, mediante un compromesso grafico) per arricchirsi di imitativi Tetracordi paralleli della Quasi-dominante e della Quasi-tonica; e ciò con le seguenti cautele:

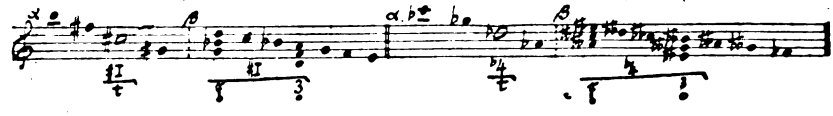
A. 1) la Zona congiuntiva ascendente potrà assumere come sue forme imitative parallele il Tetracordo diatonico ascendente dal gr. IV e rispettiva Triade iniziale, ed il Tetracordo relativo ascendente dal gr. 6 e rispettiva Quasi-triade $^{1}6$, quando essa Zona si presenti nel suo aspetto naturale di Zona del gr. ♭1 (e non del gr. ♯IV); però, grazie alla grafia pratica, si potrà talora anche dare ad essa Zona l'aspetto di Zona ascendente del gr. ♯IV e, nel contempo, alle sue forme imitative parallele l'aspetto di Tetracordi paralleli e Paratriadi ascendenti dai gr. ♯III, ♯VI;

Esempio 878.



2) la Zona congiuntiva discendente potrà assumere come sue forme imitative parallele il Tetracordo diatonico discendente dal gr. 4 e rispettiva Triade iniziale, ed il Tetracordo relativo discendente dal gr. VI e rispettiva Quasi-triade $_{1}$VI, quando essa Zona si presenti nel suo aspetto naturale di Zona del gr. ♯1 (e non del gr. ♭4); però, grazie alla grafia pratica, si potrà talora anche dare ad essa Zona l'aspetto di Zona discendente del gr. ♭4 e, nel contempo, alle sue forme imitative parallele l'aspetto di Tetracordi paralleli e Paratriadi discendenti dai gradi ♭3, ♭6;

Esempio 879.

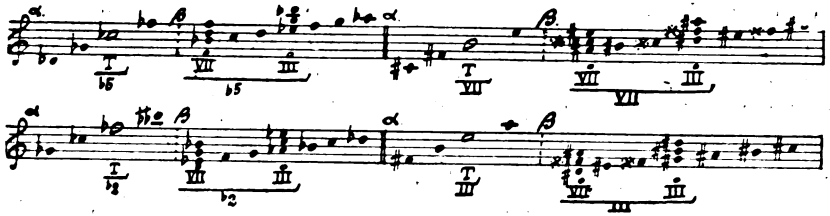


B. 1) le Zone parallele ascendenti dei gradi VII e III potranno assumere, come loro forme imitative parallele, i Tetracordi e le Quasi-triadi relativi ascendenti rispettivamente dai gradi 6, 3 e dai gradi 3, 7, soltanto nel caso che esse Zone si presentino nell'aspetto di Zone dei gradi ♭5, ♭2; però, grazie alla grafia pratica, si potrà anche dar loro l'aspetto di Zone dei gradi VII e III ed alle rispet-

Digitized by Google

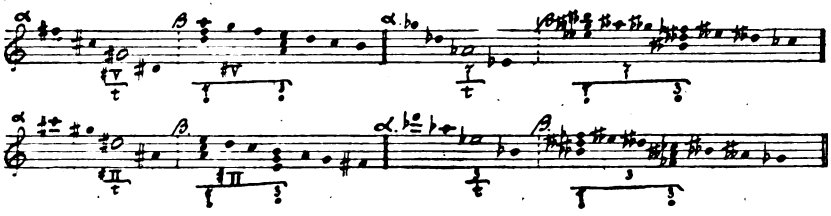
tive forme imitative parallele l'aspetto di Tetracordi e Paratriadi ascendenti rispettivamente dai gradi ♯VI, ♯II, e dai gradi ♯II, ♮V e questa è la forma più spesso usata;

Esempio 880.



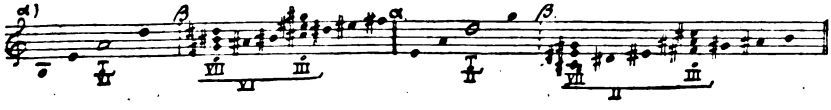
2) le Zone parallele discendenti dei gradi 7 e 3 potranno assumere, come loro forme imitative parallele, i Tetracordi e le Quasi-triadi relativi discendenti rispettivamente dai gradi VI, III e dai gradi III, VII, soltanto nel caso che esse Zone si presentino nell'aspetto di Zone dei gradi ♯V, ♯II; però, grazie alla grafia pratica, si potrà anche dar loro l'aspetto di Zone dei gradi 7 e 3 ed alle rispettive forme imitative parallele l'aspetto di Tetracordi e Paratriadi discendenti rispettivamente dai gradi ♭6, ♭2 e dai gradi ♭2, ♭5 e questa è la forma la più spesso usata;

Esempio 881.



C. 1) le Zone parallele ascendenti dei gradi VI e II potranno assumere, come forme imitative parallele, i Tetracordi e le Quasi-triadi relativi ascendenti rispettivamente dai gradi 7, ♭4 e dal grado ♭4, soltanto per un compromesso (abusivo perchè applicato solo a queste forme imitative e non nel contempo a tutte le forme della Zona), dando cioè loro l'aspetto di Tetracordi e Paratriadi ascendenti rispettivamente dai gradi ♯V, ♯I e dal grado ♯I; la Zona ascendente del grado II assume inoltre, come sue forme imitative parallele, il Tetracordo parallelo e la Paratriade ascendenti dal gr. ♯IV;

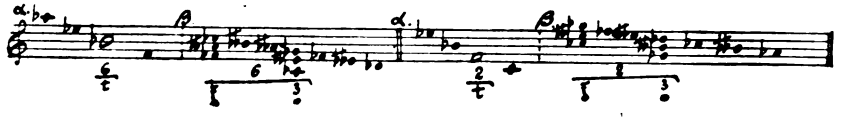
Esempio 882.



Digitized by Google

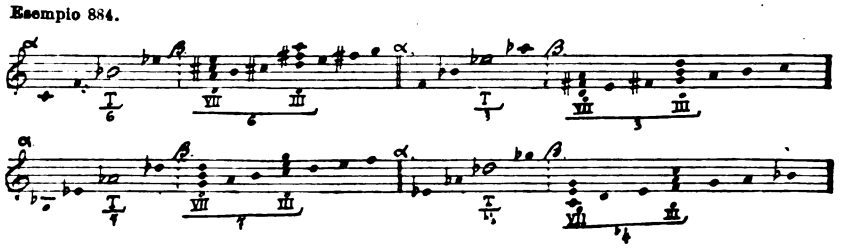
2) le Zone parallele discendenti dei gradi 6 e 2 potranno assumere, come forme imitative parallele, i Tetracordi e le Quasi-triadi relativi discendenti rispettivamente dai gradi VII, ♯IV, e dal grado ♯IV, soltanto per un compromesso (abusivo), dando cioè loro l'aspetto di Tetracordi e Paratriadi discendenti rispettivamente dai gradi ♭5, ♭1 e dal grado ♭1; la Zona discendente del grado 2 assume inoltre, come sue forme imitative parallele, il Tetracordo parallelo e la Paratriade discendenti dal grado ♭4;

Esempio 883.



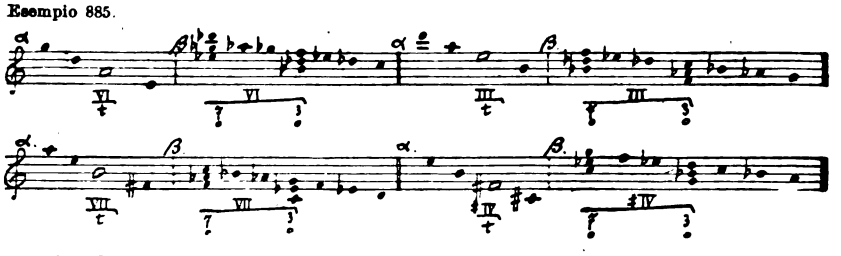
D. 1) le Zone relative ascendenti, cioè dei gradi 6, 3, 7, ♭4, trovano nel Tetracordo parallelo ascendente dal gr. VI e rispettiva Paratriade VI° e nei Tetracordi diatonici ascendenti e rispettive Triadi iniziali, forme che esse Zone possono assumere tali e quali come loro forme imitative parallele ascendenti;

Esempio 884.



2) le Zone relative discendenti, cioè dei gradi VI, III, VII, ♯IV, trovano nel Tetracordo parallelo discendente dal grado 6 e rispettiva Paratriade 6° e nei Tetracordi diatonici discendenti e rispettive Triadi iniziali, forme che esse Zone possono assumere tali e quali come loro forme imitative parallele discendenti;

Esempio 885.



§ **386.** — Avendo così assunte quelle forme parallele, tetracordali e paratriadiche, che sono compatibili appunto colla natura di Zona cadenzale, cioè un imitativo Tetracordo parallelo della

Digitized by Google

Quasi-dominante e rispettiva Paratriade, un Tetracordo parallelo della Quasi-tonica e rispettiva Paratriade, ciascuna Zona unimodale potrà anche venire arricchita di imitativi Accordi cromatici e precisamente di quelli che si possono formare avendo a disposizione come (imitative) Triadi e Paratriadi: 1) se si tratta di Zona ascendente, quelle soltanto che imitano le funzioni di *I*, *D*, *T*, *S*, VII, III; 2) se si tratta di Zona discendente, quelle soltanto che imitano le funzioni di *i*, *d*, *t*, *s*, 7, 3; vale a dire che ciascuna Zona ascendente potrà imitare gli Accordi $\dot{D}$, $\dot{T}$, $\dot{S}$, $\dot{A}$, $\dot{P}$, $\dot{C}$, che si segneranno sottoponendovi l'ordinale indicante la Zona; e ciascuna Zona discendente potrà imitare gli Accordi $\underline{d}$, $\underline{t}$, $\underline{s}$, $\underline{a}$, $\underline{p}$, $\underline{c}$, che si segneranno sovrapponendovi il numerale indicante la Zona.

Di tali Accordi si troveranno applicazioni negli esempî della susseguente Sezione.

γ) *imitative forme diacromatiche:*

§ **387.** — **A.** Per ciascuna Zona bimodale si avvera che se tanto all'una quanto all'altra delle due fra loro inverse Zone unimodali, che la costituiscono, vengano in via sussidiaria ad aggiungersi le rispettive possibili forme parallele e cromatiche, la Zona bimodale avrà poi da ciò la possibilità di crearsi anche imitative forme diacromatiche e precisamente quelle costituibili col materiale semplice che essa Zona così possiede, imitante gli elementi *I*, *D*, *T*, *S*, VII, III, *i*, *d*, *t*, *s*, 7, 3; per contro poichè non possiede le imitazioni della ♯IV e della ♭4, resterà esclusa per ogni Zona bimodale anche l'imitazione delle forme comprendenti queste Paratriadi, quindi gli Accordi $\underline{t}$, $\bar{T}$, $_{\wedge}d$, $^{\vee}D$, $_{\wedge}a$, $^{\vee}A$. e quasi tutte le Poliarmonie diacromatiche, fuori cioè che: $\overset{\text{VII}}{3}$, $\overset{7}{\text{III}}$, $\underline{\dot{D}}$, $\underline{\dot{T}}$.

B. Si noti che, in tale caso, anche il materiale imitativo parallelo di ciascuna Zona unimodale deve presentarsi con grafia consona a quella che la Zona stessa assume per unirsi alla sua inversa onde formare Zona bimodale. Di possibili risultanti forme diacromatiche imitative daremo applicazioni negli esempî della Sezione susseguente.

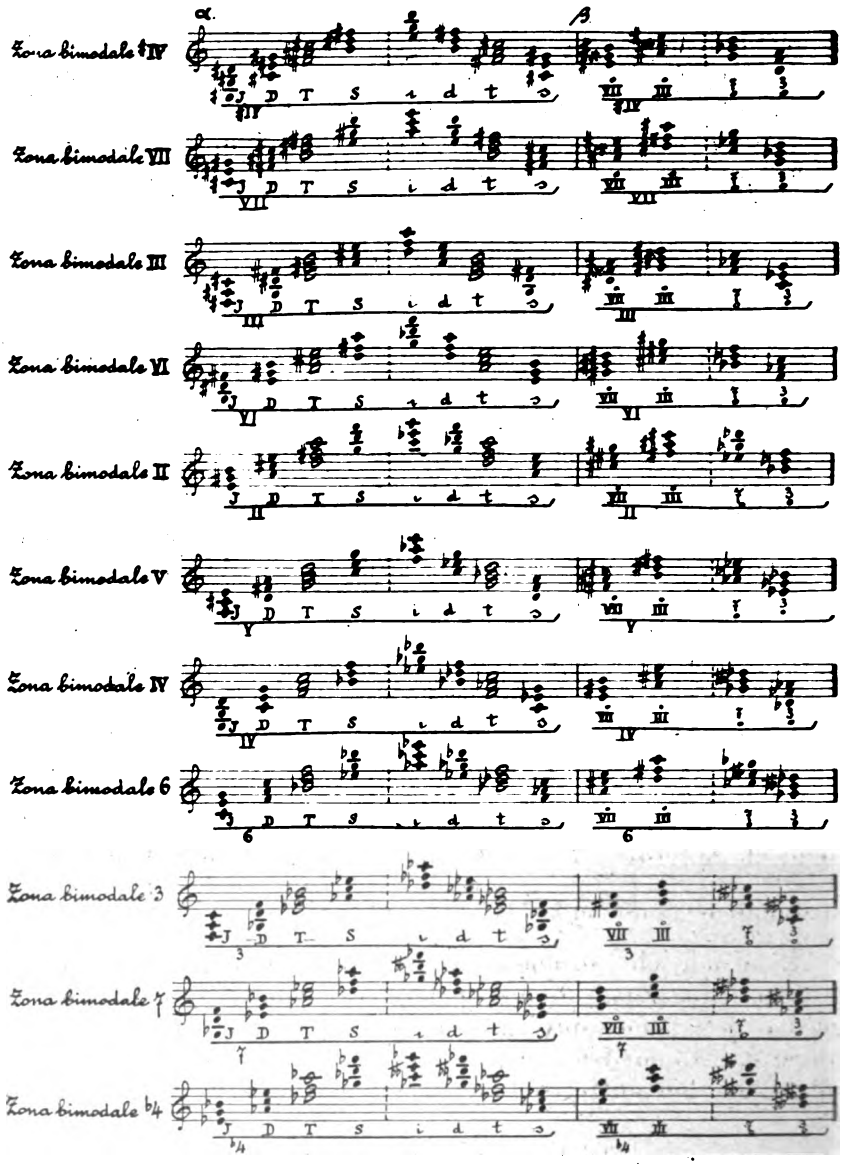
δ) *schema riassuntivo:*

§ **388.** — Ecco uno schema riassuntivo di tutte le Zone cadenzali bimodali, nel quale sono designate con α) le imitazioni di forme diatoniche, con β) le imitazioni di forme parallele:

Digitized by Google

Le Zone cadenzali bimodali :

Esempio 886.



Digitized by Google

Titolo II.

RELAZIONI FRA PIÙ TONICHE, TIPICHE O IMITATIVE

Sezione I.

RELAZIONI FRA AMBITO TIPICO E SUE ZONE. RELAZIONI FRA ZONE

§ 389. — Completato nei precedenti paragrafi il quadro delle Zone cadenzali, che hanno vita dentro ai confini di una Tonalità, sarà utile il raggruppare in un sol quadro anche le leggi precipue alle quali Tonalità e rispettive Zone obbediscono nelle loro reciproche relazioni.

Ed a ciò dedicheremo la presente Sezione.

Capo I. — PASSAGGIO DA AMBITO TIPICO A SUA ZONA E VICEVERSA.

§ 390. — Il passaggio da ambito tipico a Zona o viceversa avviene (già lo indicammo) grazie alla metátesi nelle funzioni di un amalgama, sentito come appartenente dapprima all'ambito tipico, poscia alla Zona o viceversa.

Applicazioni di tale processo, che comporta talora anche mutazioni enarmoniche, ci si sono già presentate agli esempî 730 (3) e 733 (3).

Digitized by Google

§ **391.** — **A.** Come abbiamo veduto, l'assieme delle Zone di una Tonalità si concreta adoperando materiali di quattro specie e cioè:

1) diatonici, omomodali alla Gamma originaria della Tonalità;
2) diatonici, eteromodali » » » » » ;
3) paralleli, sia omomodali che eteromodali alla suddetta Gamma originaria;
4) enarmonici, omofoni a suoni diatonici.

B. Corrispondentemente a ciò, l'amalgama triadico imitativo, proprio alla Zona, risulterà omofono a forma tipica in una delle seguenti guise:

a) a Triade, per omofonia naturale;
b) a Tricordo o a Paratriade, per omofonia naturale;
c) a Triade o a Tricordo, per omofonia enarmonica.

§ **392.** — **A.** È ovvio che l'affinità fra ambito tipico e Zona sarà tanto più grande e il legame fra di essi tanto più intimo, quindi il passare da ambito tipico a Zona o viceversa sarà tanto più facile e lascierà tanto più facilmente intatta la designazione della Tonica tipica, quanto maggiore sarà il numero delle omofonie di tipo *a*) riscontrabili fra Tonalità e Zona, mentre per contro al diminuire di tale numero, con corrispettivo aumento del numero delle omofonie dapprima di tipo *b*) e poi progressivamente anche di tipo *c*), corrisponderà una sempre minore affinità ed intimità di legame fra ambito tipico e Zona e una sempre minore facilità di passare da ambito tipico a Zona e viceversa e di conservare intatta, malgrado l'escursione, la designazione della Tonica tipica.

B. Queste affermazioni trovano documentazione nel seguente prospetto:

Zona discendente del grado:	♭4	7	3	6	2	5	.	4	VI	III	VII	♯IV	♯I	♯V	♯II
Zona ascendente del grado:	♯IV	VII	III	VI	II	V	.	IV	6	3	7	♭4	♭1	♭5	♭2
N° delle omofonie contenute nella Zona — **di tipo *a*):**				1	2	3		4	3	2	1				
» » *b*):	2	3	4	3	2	1			1	2	3	4	3	2	1
» » *c*):	2	1											1	2	3

dal quale si deduce un prospetto per le Zone bimodali, come segue:

Zona bimodale del grado:	♯IV	VII	III	VI	II	V	.	IV	6	3	7	♭4	♭1
N° delle omofonie contenute nella Zona — **di tipo *a*):**			1	3	5	7		7	5	3	1		
» » *b*):	5	7	7	5	3	1		1	3	5	7	7	5
» » *c*):	3	1										1	3

Digitized by Google

A chiarimento di tali prospetti si osservi quanto segue: 1) ciascuna Zona unimodale grazie alle sue quattro Quasi-triadi presenta complessivamente appunto quattro omofonie con amalgami tipici, le quali omofonie per due Zone, la discendenle del grado 4 e l'ascendente del grado IV, sono tutte di tipo *a*, mentre per ciascuna altra Zona si suddistinguono in due tipi; 2) ciascuna Zona bimodale poichè contiene tutti gli elementi di due Zone unimodali inverse presenterà otto omofonie e queste sempre suddistinte in due tipi.

C. Riferendoci alle Zone bimodali, si potrà adunque indicare una graduatoria di affinità verso l'ambito tipico, come segue:

1)	Zone	bimodali	dei	gradi	V, IV,	con	1	omofonia	di	tipo *b*)
2)	»	»	»	»	II, 6,	»	3	omofonie	»	» »
3)	»	»	»	»	VI, 3,	»	5	»	»	» »
4)	»	»	»	»	III, 7	»	7	»	»	» »
5)	»	»	»	»	VII, ♭4	»	1	omofonia	»	» *c*)
6)	»	»	»	»	♯IV, ♭1	»	3	omofonie	»	» »

la quale graduatoria si può riassumere nella affermazione empirica: l'affinità tra l'Ambito tipico ed una data sua Zona è tanto più grande quanto più piccolo è il numero dei salti tetracordali contigui coi quali partendo dalla Tonica tipica si raggiunge la Quasi-tonica della Zona.

Capo II. — PASSAGGIO DA UNA AD ALTRA ZONA. PROGRESSIONI.

§ **393.** — **A.** Il passaggio da una ad altra Zona, dentro i confini di una stessa ed unica Tonalità, avviene nelle istesse guise che il passaggio da Ambito tipico a Zona o viceversa; ed anche qui, quanto minore sarà il numero dei salti tetracordali contigui intercorrenti fra le due Quasi-toniche, tanto più grande sarà l'intimità del legame fra le due Quasi-toniche stesse e quindi anche la facilità di passare dall'una all'altra.

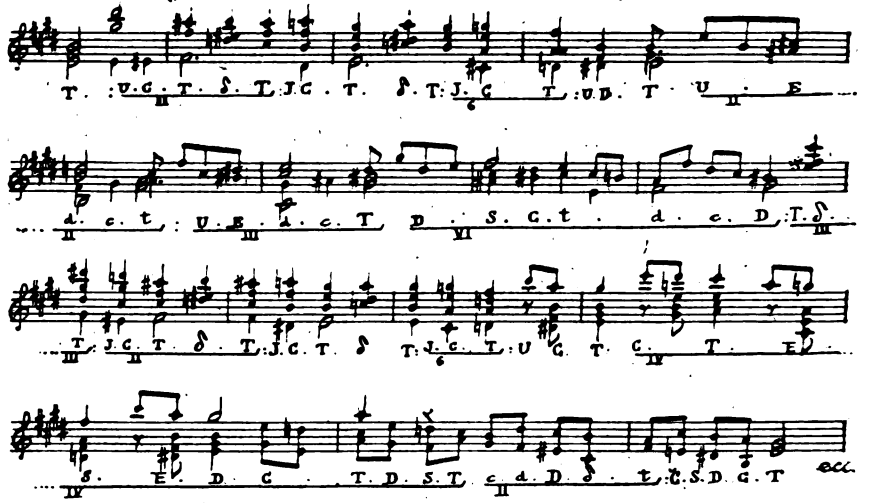
B. Se l'abbandonare, sia pure durante una breve successione di amalgami, l'ambito tipico facendo escursione in una Zona cadenzale, costituisce già (a stretto rigore) un indebolire la precisa designazione della Tonica tipica, un ancor maggiore indebolimento di tale designazione dovrà avverarsi allorchè, dopo raggiunta una prima Zona, anzichè ritornare all'ambito tipico, ci si porti ad una seconda Zona e specialmente ove questa seconda Zona abbia coll'ambito tipico affinità minore che la prima Zona.

C. Si veda materia di controllo di questi principî negli esempî 703 e 730, e inoltre nell'esempio che segue:

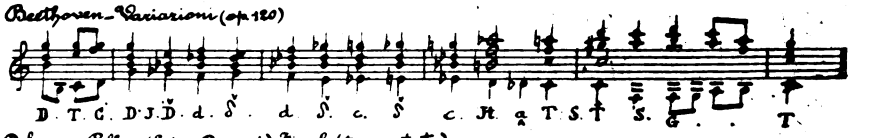
Digitized by Google

Esempio 887.

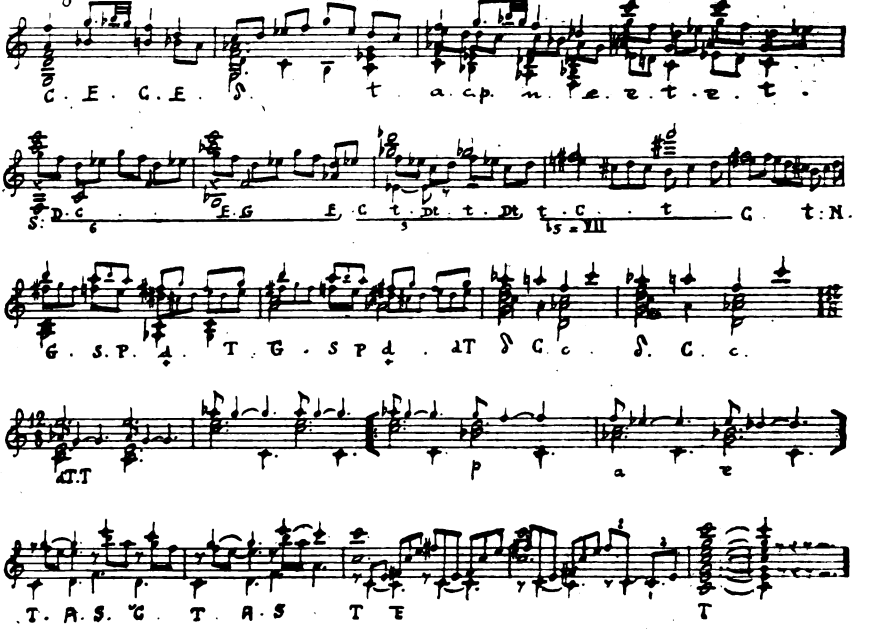
Durante - Studio (parte centrale, schematizzata)



Beethoven - Variazioni (op. 120)



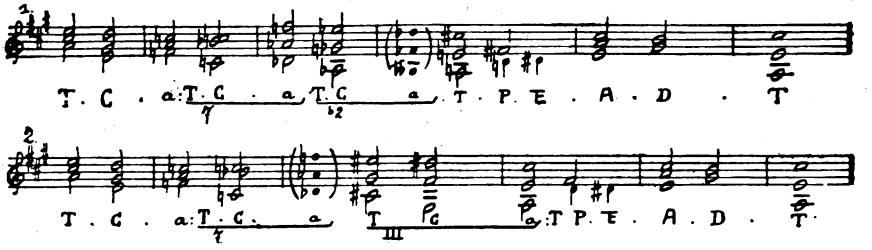
Debussy - Pelleas (Edit. Durand) Finale (trasportato)



Digitized by Google

D. Talvolta da un sèguito di Zone si giunge non già alla Tonalità primitiva ma ad una sua omofona enarmonica, che però, traverso a travestimento grafico, viene convenzionalmente accettata quasi fosse l'istessa Tonalità primitiva. Il mutamento grafico può anche aver luogo nel passare da una ad altra delle Zone. Esempî:

Esempio 888.



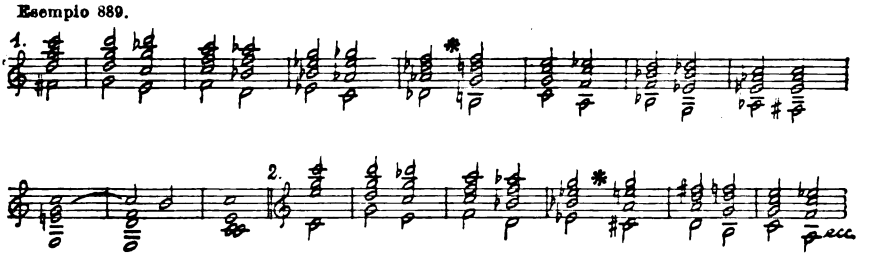
§ **394.** — **A.** L'indebolimento nella designazione della Tonica tipica, conseguente (come qui sopra indicammo) al portarsi successivamente da una in altra Zona, viene attenuato quando si percorra, a guisa di Progressione, un cerchio di Zone tale che, in breve giro ed appunto traverso a ripetizioni di uno stesso tipo di successione (modello della Progressione), ci riporti all'ambito tipico.

B. Nelle Progressioni che vedemmo composte con Gruppi pseudo-cadenzali, la innata disuguaglianza costruttiva dei Gruppi stessi se toglie la possibilità di riprodurre esattamente il Modello tipico nelle successive imitazioni, dona però varietà e quindi eleganza alla successione.

Il fatto opposto si avvera nelle Progressioni che vengono composte con elementi di Zone cadenzali, poichè se l'eguaglianza costruttiva di essi permette *quasi sempre* esatte riproduzioni del Modello, ne deriva d'altra parte una inevitabile monotonia di forme, che soltanto brevità ed interesse di amalgami possono in qualche guisa compensare.

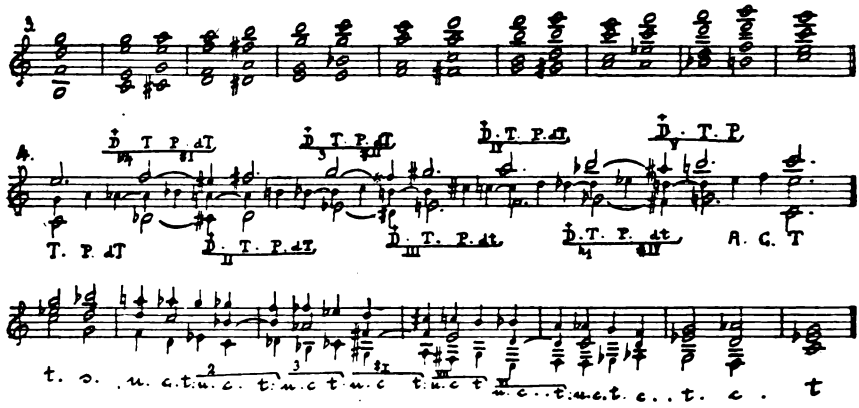
C. Ecco alcuni esempî di quelle che denomineremo *Progressioni di Zone;*

Esempio 889.



Digitized by Google

Seguito dell'Esempio 889.



§ **395.** — Abbiamo detto nel precedente §, alla lettera B, che il materiale delle Zone permette di riprodurre *quasi sempre* esattamente il Modello; l'eccezione negativa è dovuta al fatto che se il Modello venisse *sempre* esattamente riprodotto ne potrebbe talora conseguire un continuativo allontanarsi sempre più dall'ambito tipico; in tali casi appunto si rende necessaria ad un determinato momento una leggera inesattezza nella imitazione del Modello, inesattezza prescelta in guisa che, grazie ad essa, si riesca a riportare la successione verso l'ambito tipico.

Si può riscontrare una simile deviazione ai punti segnati con asterisco nelle Progressioni dell'esempio 889.

Capo III. — SIMULTANEITÀ DI AMBITO TIPICO E ZONA CADENZALE.

§ **396.** — **A.** Quel processo che prende il nome di Pedale e che già vedemmo effettuabile nella simultaneità del suono $\dot{T}$ oppure del suono $\dot{D}$ e gruppi pseudo-cadenzali, può similmente avverarsi anche nella simultaneità di uno di quei suoni in funzione tipica e di una successione di amalgami di Zona cadenzale; nel quale caso lo indicheremo come *Pedale con Zona*. Esso può dar luogo ad intervalli di 8ª eccedente o diminuita e talora anche di semitono cromatico tra il suono pedale e suono di altra voce.

B. Questa è la più semplice attuazione della simultaneità di Ambito tipico e Zona, e fu usata dai classici nelle due seguenti forme:

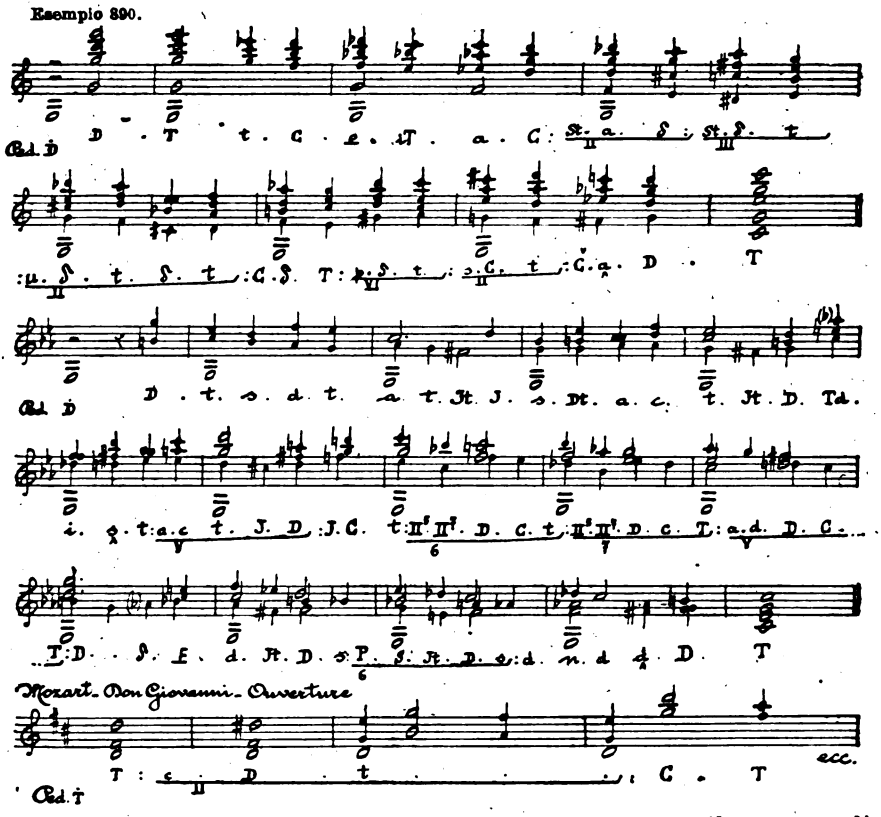
1) il Pedale accompagna una breve successione di amalgami appartenenti ad una o più Zone;

2) il Pedale accompagna una vera Progressione di Zone.

Digitized by Google

C. Ecco esempî di queste due forme di Pedale:

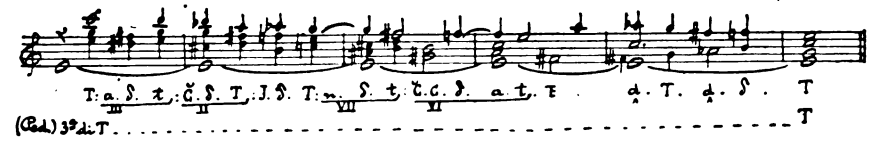
Esempio 890.



§ 397. — A. I compositori moderni allargarono il concetto di Pedale prolungando non più il suono *T* o il suono *D*, bensì un altro suono dell'ambito tipico, ad esempio la 3ª della Triade Tonica.

B. Ecco esempî di questa ulteriore forma di Pedale, la quale in confronto a quelle del § precedente, costituisce una più avanzata attuazione della simultaneità di Ambito tipico e Zona cadenzale:

Esempio 891.



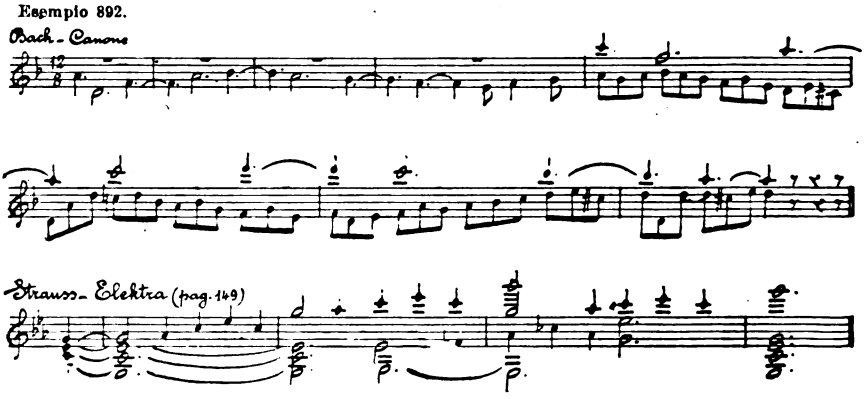
§ 398. — A. Un passo ancora ed eccoci alla completa attuazione di tale simultaneità, cioè al libero uso delle forme melodiche ed armoniche dell'ambito tipico e, simultaneamente, delle forme melodiche ed armoniche di una o persino più di una sua Zona cadenzale.

Digitized by Google

Casi siffattamente analizzabili, che ci si presentano sia in qualche pagina di autore classico che in non rare pagine di compositori modernissimi, vengono da taluni di questi ultimi e da qualche teorico descritti come attuazioni di Politonalità cioè di simultaneità di più Tonalità diverse, tutte tipiche e fra loro equipollenti. Ora a noi non sembra necessario il giungere ad una simile affermazione, dal momento che i casi in questione possono, e con maggiore facilità, venir considerati e sentiti come esprimenti la simultaneità di un solo ambito tonale tipico ed una o più sue Zone cadenzali, ad esso ambito tipico subordinate: la spiegazione più semplice, attribuente funzioni riconoscibili con minore sforzo, sembra a noi dover essere sempre preferita alla più complicata e attribuente funzioni a mala pena riconoscibili pur con uno sforzo ben più grande.

B. I casi di simultaneità di Ambito tipico e sua Zona possono presentarsi sotto due precipui differenti aspetti: in taluni casi infatti (come nel 1° brano del seguente es. 892, tratto dal Canone III dell'Arte della Fuga del Bach) l'intenzione dell'autore apparisce esser quella di salvare la possibilità che tutte le voci siano sentite ancor sempre come non uscenti dagli stretti confini del puro Ambito tipico, mentre soltanto intime rispondenze di forme ci portano a sentire anche la presenza di una Zona (nel brano del Bach la seconda voce imita nella Zona ascendente del grado 3 il tema dato dalla prima voce nell'Ambito tipico di *re* minore); in altri casi invece (come nel 2° brano del seguente es. 892, tratto dall'Elettra dello Strauss) è evidente l'intenzione dell'autore di decisamente affermare ad un tempo un Ambito tipico ed una sua Zona (nel caso esemplificato: l'Ambito tipico di *do* prominore e la sua Zona bimodale 7).

Esempio 892.



Lo stesso Canone del Bach, ripetendo il processo, reca subito dopo l'ambito tipico di *Fa* maggiore e a questo sovrappone poi la Zona discendente del grado VII.

Digitized by Google

Sezione II.

RELAZIONI FRA PIÙ TONICHE TIPICHE

Capo I. — FORME ALLUSIVE.

§ **399.** — **A.** Il campo delle relazioni fra Tonalità diverse ci presenta anzitutto un fatto, del quale per vero nessun teorico sinora mai prese nota, ma che è di singolare importanza in quanto contribuisce a togliere l'ambito tonale dall'isolamento, rendendone meno dure le linee di contorno. Esso consiste nella possibilità che un amalgama, o gruppo di amalgami, o disegno melodico, oltre all'essere dalla circostante successione designato come appartenente alla Tonalità che essa successione esprime, richiami per un momento al nostro spirito una Tonalità altra e diversa da quella.

B. In linea generale si può dire che questo fatto, caratterizzabile come *allusione*, sia collegato il più delle volte al riconoscere in un amalgama, in base alla sua costruzione acustica, la possibilità di assumere nella Tonalità assente funzioni più vicine al diatonismo che non nella Tonalità realmente affermata dalla successione.

C. In relazione alle circostanze nelle quali si presenta, l'allusione può offrire varî aspetti con gradi varî di efficacia; ne indicheremo ora alcuni fra i più caratteristici.

§ **400.** — **A.** Già al primo amalgama o per lo meno al primo gruppo di amalgami, con cui si apra una successione, il nostro orecchio è portato ad attribuire possibilmente il valore di affermazione di una Tonalità; quand'anche poi l'immediato séguito della successione affermando per contro una Tonalità diversa dimostri fallace quella prima interpretazione, di questa rimane pur sempre nell'animo nostro una traccia in quanto che, anche mentre la vera Tonalità si afferma e investe anche quel primo amalgama o gruppo di amalgami, ci sembra che essi abbiano per lo meno fatto

Digitized by Google

allusione a quella Tonalità della quale ci erano apparsi dapprima gli esponenti.

B. Talora l'allusione può essere effettuata da un adatto amalgama anche dopo che la Tonalità vera sia stata stabilita; ciò sarà possibile specialmente grazie ad una non troppo breve durata dell'amalgama stesso.

In questo caso l'allusione è, in generale, concomitante ad un atteso mutamento di Tonalità che non si avvera.

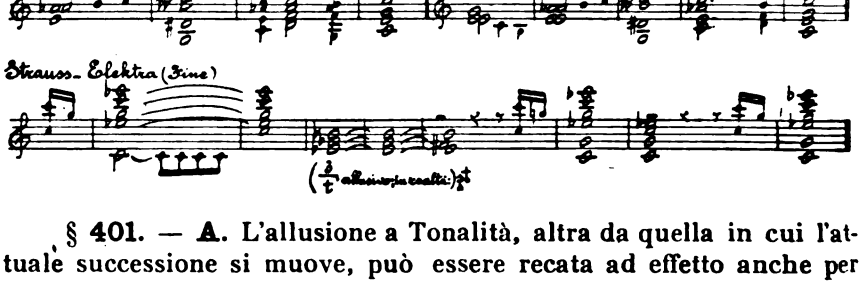
C. Spesso l'attribuzione dell'amalgama alla Tonalità alla quale esso allude implica una virtuale mutazione enarmonica della struttura che esso possiede dentro alla Tonalità veramente espressa.

D. Gli amalgami, che si presentano nelle condizioni sin qui esposte in questo Capo, saranno da noi detti *amalgami allusivi*.

Il compositore può di deliberato proposito servirsene: essi costituiscono uno speciale colore nella sua tavolozza, apportano un elemento di espressione vaga, un mezzo di accenni e riferimenti, utilissimi a far più duttile e pregnante il discorso musicale.

E. Ecco esempî dell'uso di amalgami allusivi; le funzioni allusive vi sono indicate fra parentesi:

Esempio 893.



§ **401.** — **A.** L'allusione a Tonalità, altra da quella in cui l'attuale successione si muove, può essere recata ad effetto anche per mezzo di una linea melodica, che potrà dirsi *melodia allusiva*, ed ecco in quale guisa:

— i suoni di una semplice e breve melodia vengono una prima volta usati come appartenenti a quella Tonalità nella quale essi possano assumere le funzioni le più atte a definire, anche da soli, la Tonalità stessa, e tali funzioni vengono sottolineate con opportuni amalgami in guisa da imprimere nella melodia il carattere quasi di immancabile rappresentante e assertore di quella Tonalità prima;

— col procedere della composizione, ad un dato momento la stessa melodia si ripresenta, ma simultanea questa volta ad amalgami che affermano una Tonalità diversa da quella prima ed impongono con ciò ai suoni di detta melodia funzioni diverse da quelle primitivamente e così decisamente assunte;

Digitized by Google

— in tali circostanze, in questo secondo momento, malgrado l'affermarsi della Tonalità nuova, la melodia in questione effettua una chiara indubitabile *allusione* alla Tonalità primitiva, la quale viene con ciò fatta presente al nostro spirito come entità dotata della indipendenza già la prima volta riconosciutale, e non viene ridotta a Zona cadenzale inclusa nella Tonalità nuova.

B. Anche questo mezzo di suggerire un ambito tonale diverso dall'attualmente affermato ha avuto brillanti applicazioni da parte di moderni compositori; vedasi, ad esempio, nel 3° Atto del Parsifal il tema delle Campane *do - sol - la - mi*, che, udito dapprima come esprimente la Tonalità di *Do* maggiore, ricorre poi assieme alla Tonalità di *Mi* minore.

Capo II. — PASSAGGIO DA UNA AD ALTRA TONALITÀ.

§ **402.** — Le considerazioni fatte riguardo al passaggio da un Ambito tipico ad una sua Zona cadenzale si applicano tutte anche al passaggio da una ad altra Tonalità. Si osservi infatti quanto segue:

1) il permanere e l'insistere nell'ambito di una Zona ha per risultato il far dimenticare il precedente rispettivo Ambito tipico al quale essa, come Zona, si riferiva e il far attribuire la funzione di nuova Tonica tipica al suono appunto presentatosi dapprima come Quasi-tonica della Zona stessa;

2) dopochè una prima Tonalità siasi affermata come tale, almeno i primi amalgami di una susseguente successione, pur passibili di essere interpretati come esprimenti una seconda e nuova Tonalità, potranno sempre essere in primo luogo interpretati come esprimenti una Zona della Tonalità primitiva; e ciò resta vero anche per i casi nei quali la nuova Tonica tipica sia distante dalla prima di un numero più grande di salti tetracordali contigui che non la più lontana Zona rispettiva all'istessa primitiva Tonica tipica, in quanto che, grazie a mutamento enarmonico, la nuova Tonica potrà sempre essere accetta come omofona di una Zona rispettiva alla Tonica primitiva (ad esempio, le Tonalità di *Si* 𝄫, *Mi* 𝄫, *Do* ♯, *Sol* ♯ potranno ridursi rispettivamente alle Zone VI, II, ♭4, 7 della Tonalità di *Do*).

Da tali osservazioni consegue che anche i mezzi e le cautele per passare da una ad altra Tonalità saranno gli stessi che per passare da Ambito tipico a sua Zona.

§ **403.** — Un assiduo, rapido spostarsi della funzione di Tonica o Quasi-tonica da uno in altro e sempre diverso suono, il fatto cioè

Digitized by Google

che ad ogni momento, a brevissime distanze, la successione presenti gli elementi di una Zona o di una Tonalità sempre diversa, potrà portare ad un'impressione sempre più accrescentesi di incertezza tonale e giungere anche a dirittura alla obliterazione di ogni fisonomia tonale, cioè alla cosidetta *Atonalità*.

Un tale procedere non deve per vero venire escluso dai mezzi espressivi a disposizione del compositore; più d'uno fra i modernissimi lo ha applicato, taluno lo ha portato agli estremi limiti ed eretto a sistema. È d'altra parte a notarsi che una sua efficacia risulta in prima linea dal contrasto che gli è dato di istituire col principio tonale, il quale ne resta quindi di nuovo virtualmente affermato.

Digitized by Google

LIBRO SESTO

SUONI TETRACORDALI A CONTATTO CON FORME TRIADICHE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sezione I.

SUONI DI PASSAGGIO

Parte I. — NEL CAMPO DIATONICO E PRODIATONICO.

Capo I. — SUONI DI PASSAGGIO FRA ELEMENTI DI UNA STESSA TRIADE.

§ **404.** — Abbiamo a più riprese constatato come la Triade non soltanto rappresenti, in via statica, l'amplificazione del suono che ne costituisce il Centro, ma ben anche rappresenti al tempo stesso, in via dinamica (specialmente colla sua 1ª e la sua 3ª), un aggregato di suoni tetracordali dotati pur sempre di loro peculiari melodiche tendenze. Questa seconda interpretazione della Triade dà luogo anche ad alcuni fatti specialissimi che ora studieremo.

A. Quando i suoni di una Triade anzichè simultanei si presentino in un ordine successivo, vien da ciò sottolineato il lato tetracordale melodico della loro natura, senza che ne venga menomato, anzi restando pur sempre precipuo il lato triadico. Abbiamo adunque, in questo caso, suoni essenzialmente triadici, i quali tendono (mediante il moto) a liberarsi dalla stasi della loro funzione amplificativa.

B. D'altra parte, mentre una Triade perdura, una voce (al di fuori di essa) può percorrere una successione di suoni tetracordali tale che alcuni di questi suoni coincidano con suoni della Triade. È ovvio che, specie quando oltre alla coincidenza vi sia l'identità di altezza, scaturirà da quel fatto l'impressione che i suoni non coincidenti vengano a far da ponte tra suoni triadici o per lo meno a riferirsi a questi, ciascun ponte puramente tetracordale partendo dall'uno e procedendo verso l'altro dei due a lui contigui suoni triadici. Qui adunque una corrente essenzialmente melodica viene, per così dire, irretita nella espressa contemporanea formula triadica.

C. Un terzo caso si presenta se in una successione di suoni, non

Digitized by Google

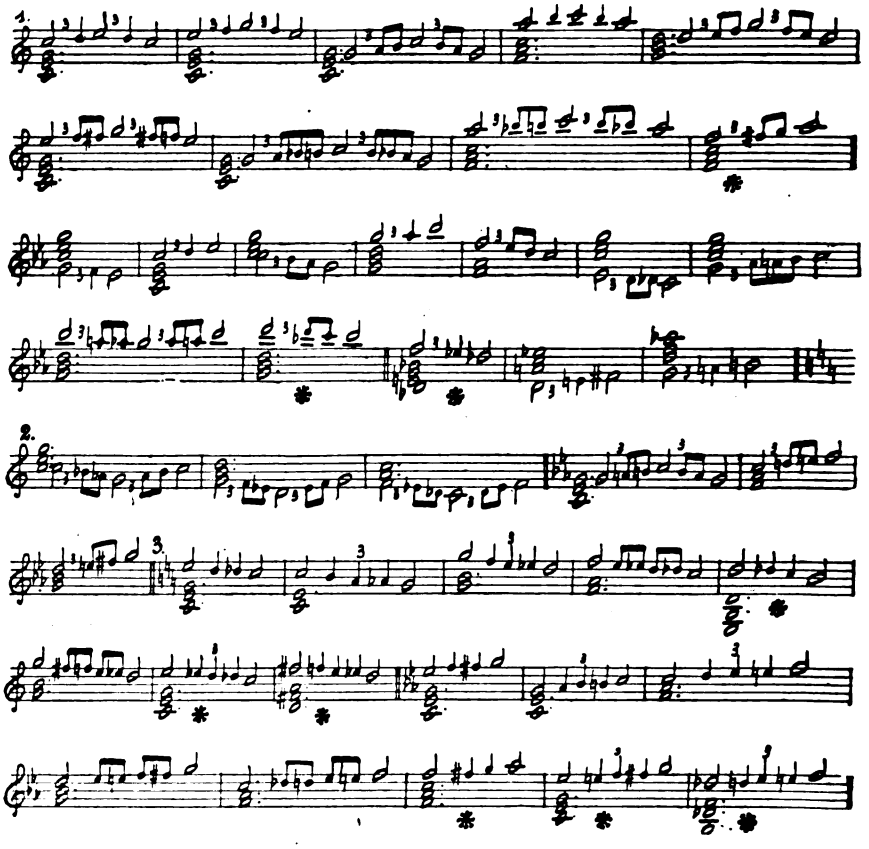
accompagnata da simultanea Triade, interpretiamo alcuni di essi suoni come rappresentanti una Triade. In tale caso si può dire che suoni essenzialmente tetracordali tendono (col riferirsi a funzioni triadiche) a frenare il dinamismo delle loro funzioni melodiche.

§ **405**. — **A**. Il suono o i suoni puramente tetracordali, i quali vengono a collegare due successivi suoni analizzabili come costitutivi di una stessa Triade (che potrà quindi risultare in stato diretto, in rivolto, con o senza raddoppî, indifferentemente), saranno da noi denominati *suoni di passaggio interni*.

B. La Triade, tra cui suoni corrono suoni di passaggio, può anche trovarsi conglobata in Accordo dissonante.

C. Rispetto alla Triade, tra due suoni della quale essi corrono, i suoni di passaggio interni potranno essere: 1) omomodali, 2) eteromodali, 3) in parte omomodali, in parte eteromodali.

Esempio 894.



Digitized by Google

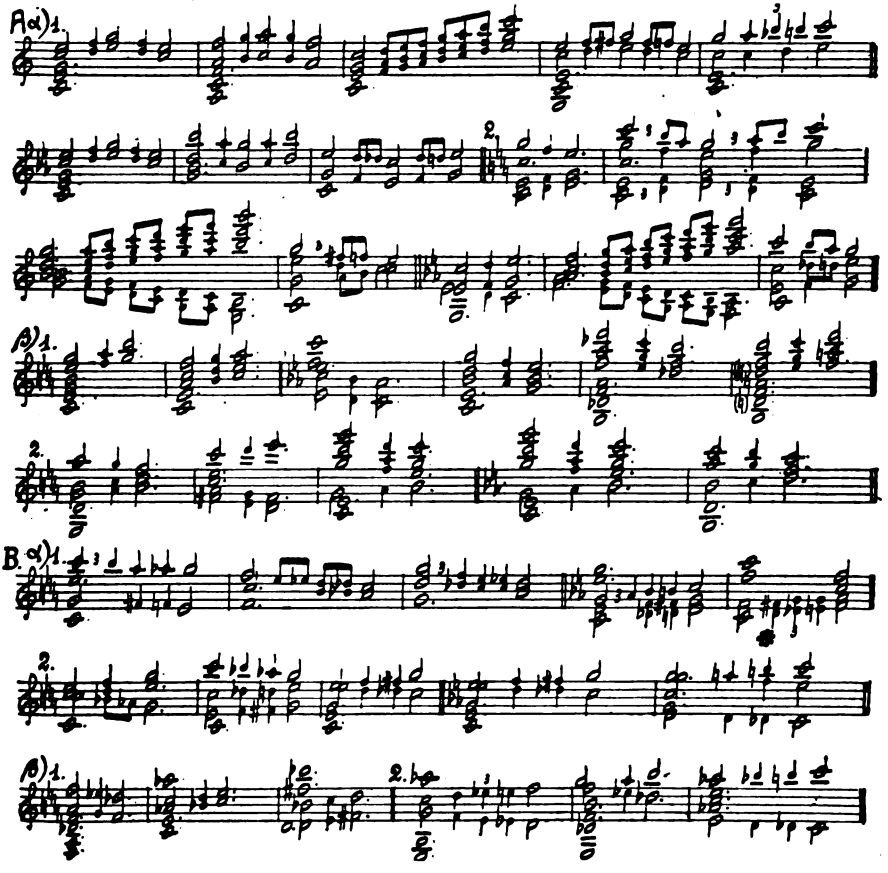
D. Tra un suono triadico e un simultaneo suono di passaggio può presentarsi intervallo di 8ª diminuita o eccedente e talora persino intervallo di semitono cromatico, come vedesi nell'esempio precedente ai casi segnati con asterisco.

§ **406.** — Si possono presentare simultanee: due o più linee di suoni di passaggio interni correnti tutte fra suoni di una sola Triade, oppure una o più linee correnti fra suoni di una Triade e al tempo stesso una o più altre linee correnti fra suoni di altra simultanea Triade. Tali linee potranno procedere per moto parallelo oppure per moto contrario. Eccone esempî:

A. nel campo diatonico, α) con una Triade, β) con più Triadi;

B. nel campo prodiatonico, α) con una Triade, β) con più Triadi; e, per ciascun tipo, 1) per moto parallelo, 2) per moto contrario.

Esempio 895.



Digitized by Google

Capo II. — SUONI DI PASSAGGIO FRA ELEMENTI DI DUE TRIADI.

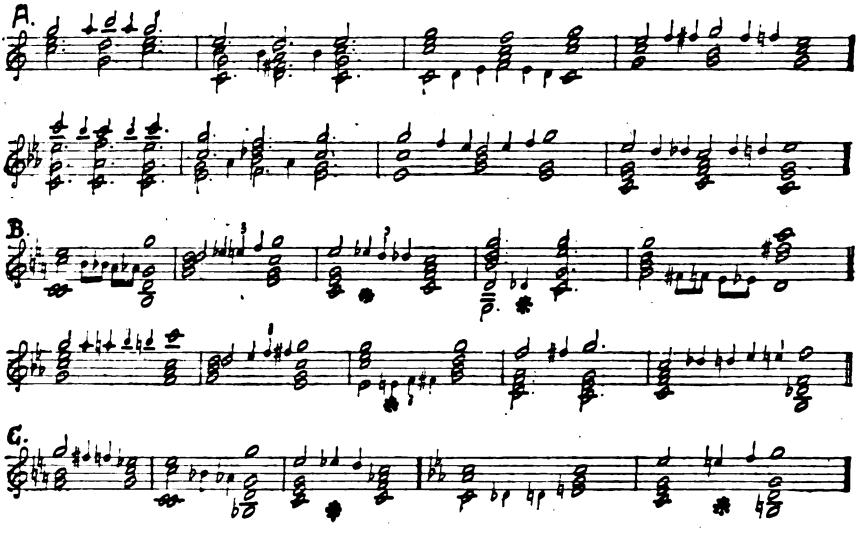
§ 407. — Suoni puramente tetracordali possono venir a costituire ponte melodico anche fra un suono di una prima Triade ed un suono di una simultanea oppure immediatamente successiva seconda Triade. Tali suoni tetracordali saranno da noi denominati *suoni di passaggio esterni*. Si avverano i seguenti casi:

A. due Triadi omomodali collegate da suoni di passaggio della modalità stessa;

B. due Triadi omomodali collegate da suoni di passaggio tutti o in parte della modalità opposta;

C. suoni di passaggio congiungenti due Triadi fra loro eteromodali. Esempî:

Esempio 896.



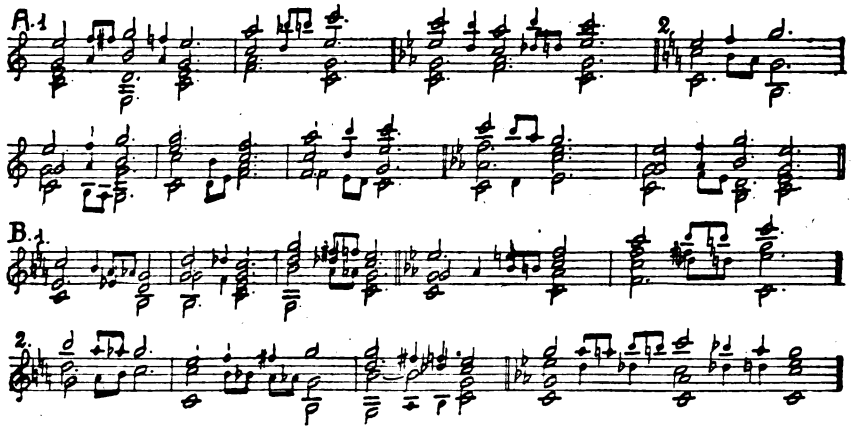
Si noti nelle categorie *B*, *C* il possibile avverarsi di intervalli di 8ª eccedente o diminuita o di semitono cromatico fra suono di passaggio e suono triadico (vedi nell'esempio 896 i casi segnati con asterisco).

§ 408. — Anche i suoni di passaggio esterni possono presentarsi in due o più linee simultanee e queste potranno essere: *A.* omomo-

Digitized by Google

dali, oppure *B.* eteromodali, e correre 1) in senso parallelo, oppure 2) in senso contrario. Eccone esempî:

Esempio 897.

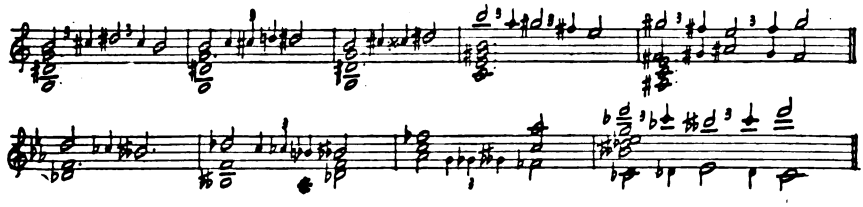


Parte II. — NEL CAMPO CROMATICO E DIACROMATICO.

Capo I. — SUONI DI PASSAGGIO (INTERNI O ESTERNI) IN UNA SOLA LINEA.

§ **409**. — Forme similari a quelle di suoni di passaggio interni a Triade omomodale si avverano anche interne a Paratriade e sono costituite da suoni di Tetracordi paralleli e di Tetracordi diatonici, questi ultimi notati talvolta enarmonicamente come paralleli dei paralleli. Esempî:

Esempio 898.



§ **410**. — Sensibili di Tetracordi paralleli possono servire come suoni di passaggio interni o esterni a Triadi e vengono a tal uopo

Digitized by Google

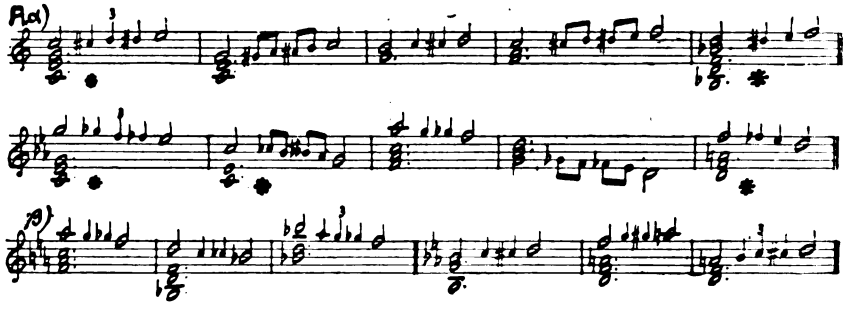
usate nel loro senso attivo, cioè in senso ascendente quelle di modalità ascendente, in senso discendente quelle di modalità discendente.

L'ufficio che tali sensibili con ciò disimpegnano se è assimilabile a quello dei suoni di passaggio, si distingue però da quest'ultimo in quanto che sempre esse hanno diretto legame tetracordale unicamente col suono al quale arrivano come a méta.

§ **411.** — La sensibile parallela può intercalarsi fra due contigui suoni diatonici, che potranno essere: 1) l'uno di passaggio, l'altro triadico, 2) entrambi di passaggio, 3) entrambi triadici, se in linea di passaggio esterna; e prenderà parte:

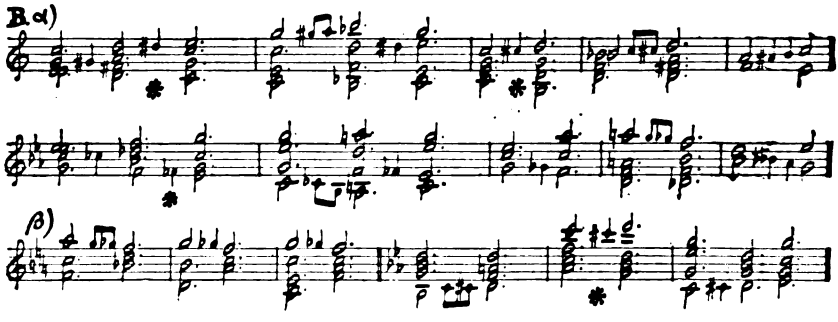
A. a passaggi interni e precisamente: α) con Triade omomodale ad essa sensibile parallela (casi cromatici); β) con Triade eteromodale (casi diacromatici);

Esempio 899.



B. a passaggi esterni fra Triadi omomodali e precisamente: α) fra Triadi omomodali ad essa sensibile (casi cromatici); β) fra Triadi eteromodali ad essa sensibile (casi diacromatici);

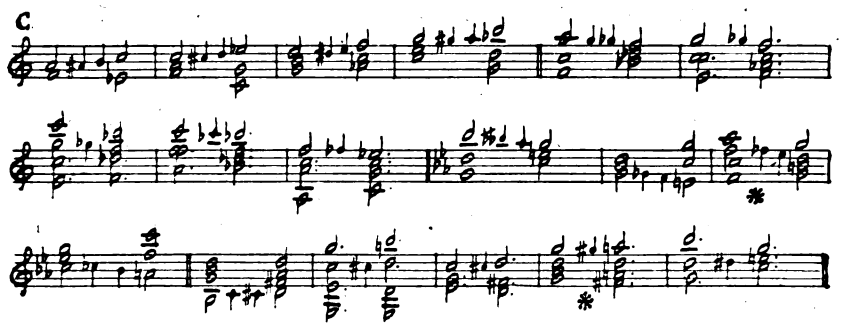
Esempio 899 bis.



Digitized by Google

C. a passaggi esterni fra Triadi eteromodali (risultandone, grazie alla sensibile parallela, gruppi diacromatici). Esempî:

Esempio 899 ter.



Capo II. — SUONI DI PASSAGGIO IN PIU LINEE.

§ **412.** — Si possono presentare più linee simultanee di suoni di passaggio (interni o esterni), una almeno delle quali comprenda in sè una o più sensibili parallele. Ci limiteremo a considerare alcune fra le più usate combinazioni di tal genere.

§ **413.** — **A.** Più linee di suoni di passaggio interni, comprendenti suoni paralleli, possono presentarsi:

α) omomodali alla Triade (casi cromatici) e procedere per moto 1) parallelo o 2) contrario;

β) almeno in parte eteromodali alla Triade (casi diacromatici) e procedere per moto 1) parallelo o 2) contrario.

B. Più linee di suoni di passaggio esterni, comprendenti suoni paralleli, possono correre fra due Triadi omomodali ed essere:

α) omomodali alle Triadi stesse (casi cromatici) e procedere 1) per moto parallelo, oppure 2) per moto contrario;

β) almeno in parte eteromodali alle Triadi (casi diacromatici) e procedere 1) per moto parallelo, oppure 2) per moto contrario.

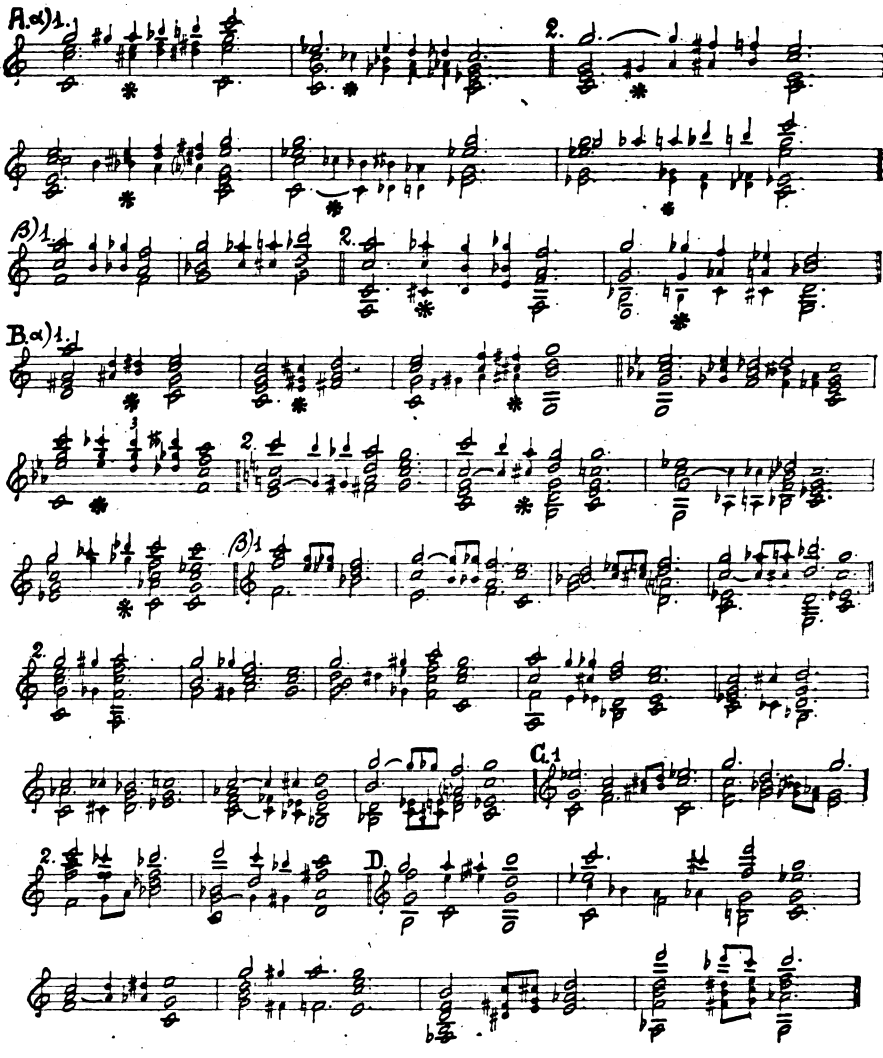
C. Più linee di suoni di passaggio esterni, comprendenti suoni paralleli, possono correre fra due Triadi fra loro eteromodali (casi diacromatici) e procedere 1) per moto parallelo, oppure 2) per moto contrario.

D. Dentro ad Accordo dissonante e da uno ad altro Accordo dissonante possono avverarsi varie delle suesposte forme ad un istesso tempo.

Digitized by Google

E. Ecco esempî delle forme indicate in questo paragrafo:

Esempio 900.



Si noti il possibile avverarsi non soltanto di intervalli di 8ª eccedente o diminuita e di semitono cromatico, ma ben anche di omofonie enarmoniche (all'unissono o all'8ª); vedansi i casi dell'es. 900 segnati con asterisco.

Digitized by Google

Sezione II.

SUONI ORNAMENTALI

Parte I. — PREFISSI.

§ **414.** — **A.** Diciamo *prefisso* quel suono tetracordale o quell'assieme di suoni tetracordali che, a differenza dei suoni di passaggio, in luogo di costituire o cooperare a costituire un ponte fra due diversi suoni triadici o paratriadici, si limita a fare ala ad un unico suono triadico o paratriadico (suono di arrivo) che immediatamente lo segue.

B. Il prefisso può essere privo di accento, e si dirà anche *appoggiatura debole*, oppure accentato, e si dirà *appoggiatura forte.*

Capo I. — PREFISSI NON ACCENTATI (Appoggiature deboli).

§ **415.** — Il prefisso non accentato, che d'ora in poi diremo semplicemente *prefisso*, può essere:

1) semplice o composto, a seconda che risulti costituito da uno solo o da più suoni;

2) inferiore o superiore, a seconda che sia più grave o più acuto che il suono di arrivo;

3) omomodale o eteromodale, a seconda che escluda o comprenda suoni di modalità opposta a quella del suono di arrivo;

4) diatonico, parallelo, cromatico, a seconda che i suoi elementi siano tutti diatonici, o tutti paralleli, o in parte diatonici, in parte paralleli.

A sua volta il prefisso semplice può essere: I°. contiguo al suono di arrivo; II°. omofono ad esso; III°. ad altro intervallo dal suono di arrivo.

I. — ***Prefisso semplice contiguo al suono di arrivo:***

§ **416.** — **A.** All'epoca di Bach questo tipo di prefisso semplice era sempre appartenente ai Tetracordi diatonici, anzi ai soli due

Digitized by Google

Tetracordi originarî (quindi, ad es., al gr. V serviva di prefisso inferiore il gr. IV e non il gr. ♯IV).

Nell'epoca moderna per contro si tende ad usare come prefisso semplice sempre un suono tetracordale che possa fungere da sensibile rispetto al suono di arrivo e perciò si ricorre pure ad elementi non soltanto di Tetracordi diatonici estensivi, ma ben anche di Tetracordi paralleli.

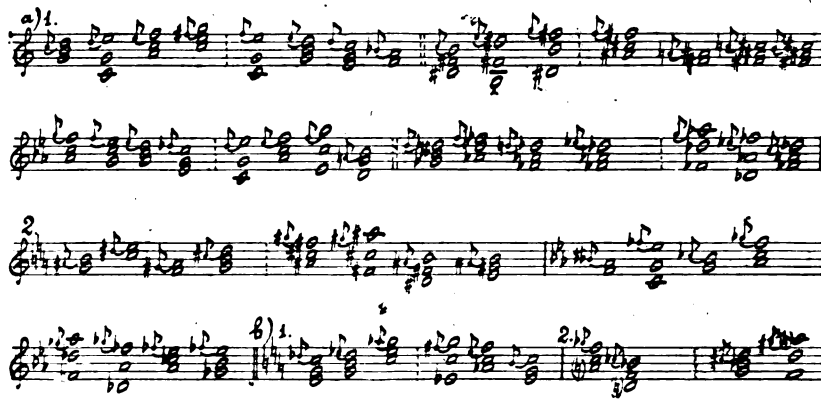
Quando il prefisso abbia così carattere di sensibile, il suono di arrivo avrà, rispetto a quello, il carattere di méta.

B. Ecco esempî di prefisso semplice contiguo al suono di arrivo:

a) omomodale: 1) diatonico, 2) parallelo;

b) eteromodale: 1) diatonico, 2) parallelo:

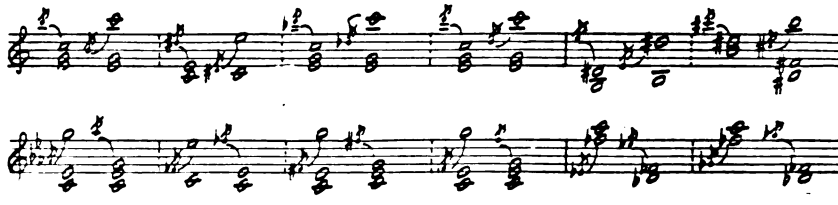
Esempio 901.



Si noti come la sensibile estensiva o parallela costituente prefisso possa presentare intervallo di 8ª eccedente o diminuita con simultaneo suono triadico o paratriadico.

C. Il normale intervallo di semitono fra il qui considerato tipo di prefisso ed il rispettivo suono di arrivo potrà talora esser sostituito da intervallo di 7ª maggiore o di 9ª minore pel fatto che al normale prefisso oppure al normale suono di arrivo venga sostituito l'omofono suono all'ottava inferiore oppure superiore.

Esempio 902.

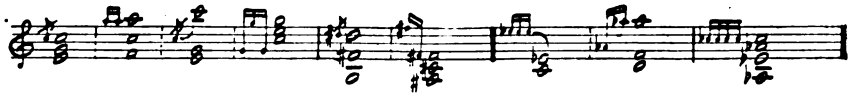


Digitized by Google

II. — ***Prefisso semplice omofono al suono di arrivo:***

§ **417.** — Qualunque suono triadico o paratriadico può venir preceduto da omofono suono, all'unissono o all'8ª, avente la possibilità di esser sentito come puramente tetracordale pel fatto che ancora non siasi espressa la Triade o la Paratriade a cui appartiene il suono di arrivo.

Esempio 903.

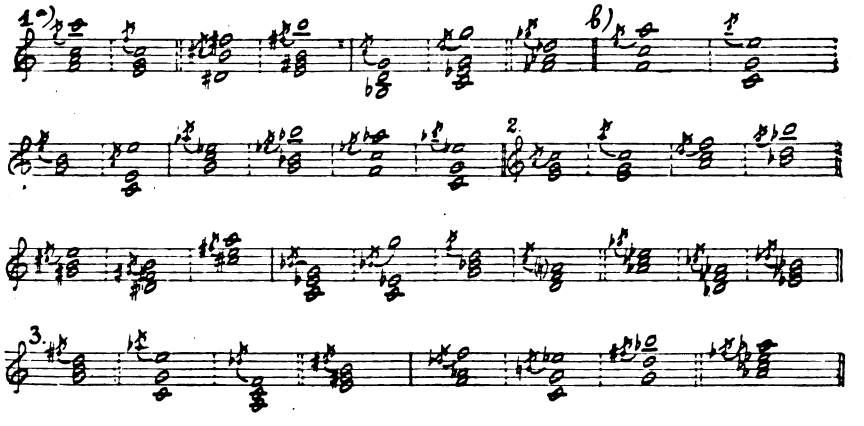


III. — ***Prefisso semplice ad altri intervalli dal suono di arrivo:***

§ **418.** — **A.** Benchè meno di frequente, si presentano però talora anche prefissi ad altri intervalli di distanza dal suono di arrivo. Le relazioni tra tali prefissi e il rispettivo suono di arrivo si possono così raggruppare e giustificare:

1) salto tetracordale, essenziale o incidentale; 2) salto da indicatrice a méta di Tetracordo essenziale; 3) salto da prefisso con tipo di sensibile a non contiguo suono di quella istessa Triade cui apparterrebbe il contiguo (a distanza di semitono) suono di arrivo.

Esempio 904.

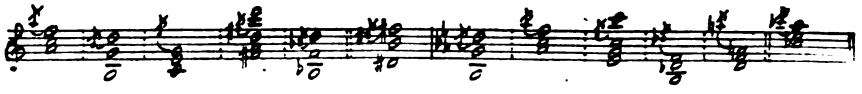


B. *Pseudo-prefisso.* Si può così definire quel suono non accentato, con aspetto di prefisso, il quale appartenga univocamente alla stessa Triade o Paratriade che l'eterofono suono di arrivo; in tale caso infatti è tolto al prefisso il carattere puramente tetracordale,

Digitized by Google

la sua relazione col suono di arrivo avendo evidente facilità di essere sentita come triadica.

Esempio 905.



IV. — ***Prefisso composto:***

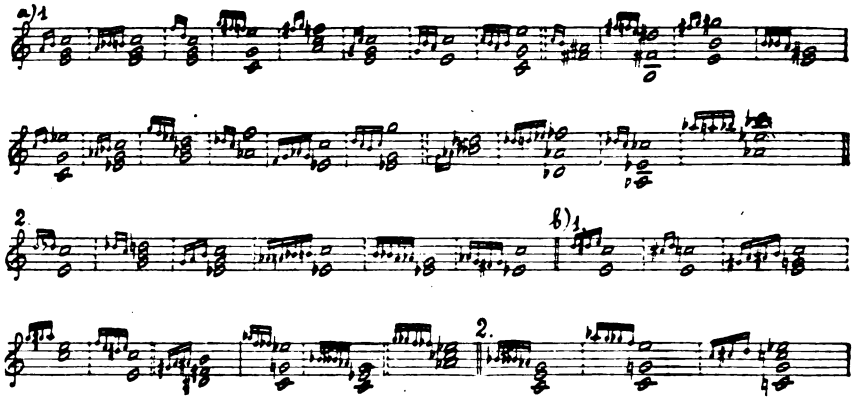
§ **419.** — Il prefisso può anche esser costituito da una serie di suoni puramente tetracordali, dall'ultimo dei quali si proceda a suono triadico o paratriadico; si avrà con ciò il *prefisso composto;* i suoni di esso saranno o tutti più gravi del suono di arrivo o tutti più acuti; nel 1° caso si avrà prefisso composto *inferiore*, nel 2° caso prefisso composto *superiore.*

§ **420.** — Il prefisso composto può risultare costituito:

a) da tutti suoni diatonici e precisamente: 1) omomodali al suono di arrivo, 2) tutti o parte eteromodali al suono di arrivo;

b) da suoni almeno in parte paralleli e precisamente: 1) omomodali al suono di arrivo, 2) tutti o parte eteromodali ad esso:

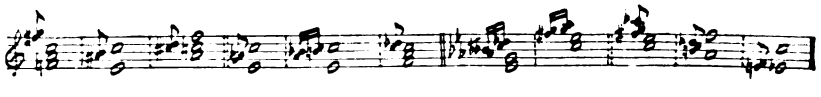
Esempio 906.



§ **421.** — **A.** Fra due dei suoni costituenti prefisso composto può esservi a sua volta relazione come da prefisso a suono di arrivo.

B. In tale caso, i due suoni in questione possono anche presentarsi simultanei. Esempî:

Esempio 907.

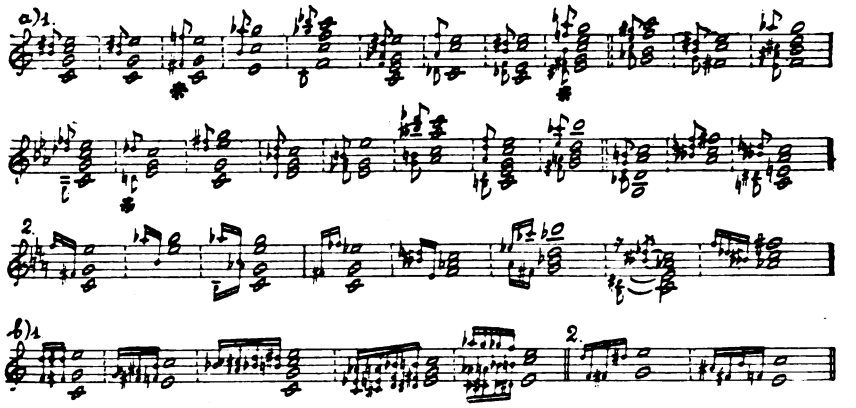


Digitized by Google

V. — *Più linee simultanee di prefissi:*

§ **422.** — **A.** Prefissi dei varî generi sudescritti possono anche presentarsi simultanei o successivi in due o più linee, procedenti, per moto parallelo o contrario, verso altrettanti suoni di arrivo; e possono così dar origine anche a intervalli di 8ª eccedente o diminuita.

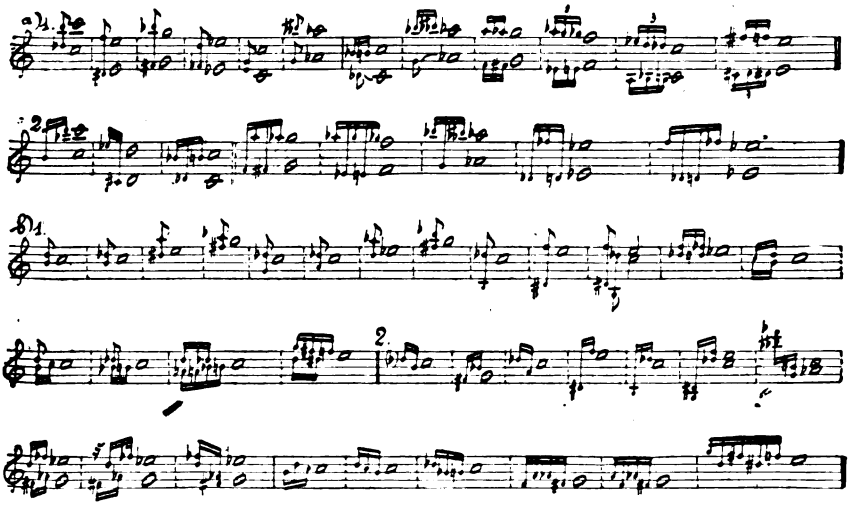
Esempio 908.



B. *a*) Due omofoni suoni in 8ª possono essere preceduti l'uno da prefisso inferiore, l'altro da prefisso superiore simultanei o successivi; vedasi l'es. 909 ai casi *a*.

b) Anche un solo suono di arrivo può essere preceduto insieme da prefisso inferiore e da prefisso superiore e questi possono presentarsi o simultanei o successivi; vedasi l'es. 909 ai casi *b*.

Esempio 909.



Digitized by Google

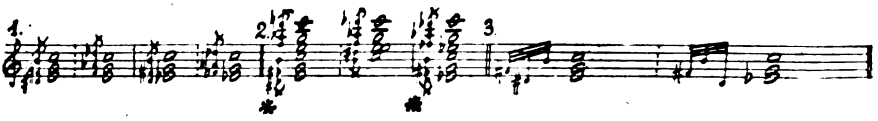
§ **423**. — **A**. Più prefissi simultanei a tipo di sensibile possono dar l'impressione di costituire un amalgama, rivestente nel suo complesso il carattere appunto di prefisso a tipo di sensibile, talchè si potrà dirlo *amalgama-prefisso*.

B. A lor volta due tali amalgami-prefissi possono presentarsi simultanei.

C. L'amalgama-prefisso viene anche presentato in forma di arpeggio.

D. Ecco esempî di questi tre fatti:

Esempio 910.



E. Dal suesposto processo di amalgama-prefisso si deduce la possibilità di passare da qualsiasi amalgama, considerato come prefisso, ad altro amalgama, ciascun suono del quale sia a distanza di semitono da suono del primo.

Capo II. — PREFISSI ACCENTATI
(Appoggiature forti).

§ **424**. — **A**. Il prefisso accentato, che da ora in poi diremo senz'altro *appoggiatura*, è sempre semplice e può bene descriversi come un *ritardo non preparato*; esso infatti muove a contiguo suono triadico o paratriadico e non è preceduto nell'istessa voce da suono che siagli omofono.

B. L'appoggiatura può essere: inferiore o superiore, omomodale o eteromodale rispetto al suono di arrivo; e può esser costituita da suono diatonico o parallelo.

C. Come pel ritardo, così per l'appoggiatura può avverarsi un cangiamento di Triade o di Accordo nel momento in cui si presenta il suono di arrivo.

D. Ecco esempî di appoggiatura:

a) omomodale, 1) diatonica, 2) parallela;

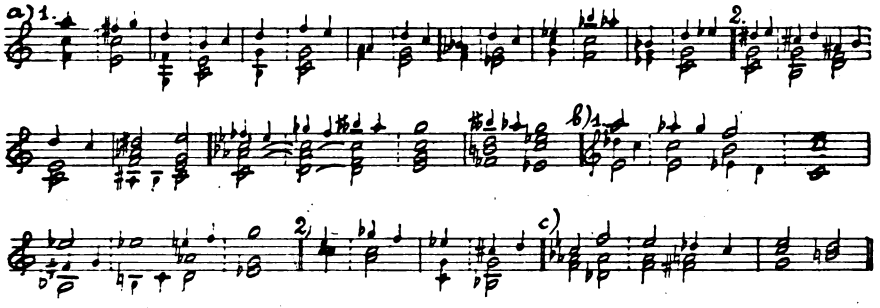
b) eteromodale, 1) diatonica, 2) parallela;

c) con mutamento di amalgama:

(la presenza dell'appoggiatura è segnalata dal segno > posto davanti alla sigla dell'amalgama)

Digitized by Google

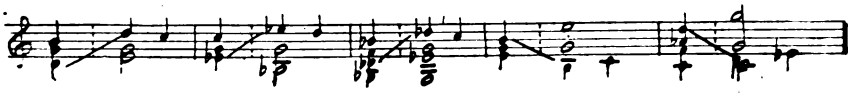
Esempio 911.



E. Come in questi esempî si può constatare, il riconoscimento del carattere tetracordale nel suono costituente con ciò appoggiatura viene reso possibile dal fatto che esso abbia durata più breve che quella degli altri suoni formanti il simultaneo amalgama, e che non trovi nell'amalgama stesso altri suoni coi quali poter completare Triade o Semitriade, Paratriade o Semiparatriade.

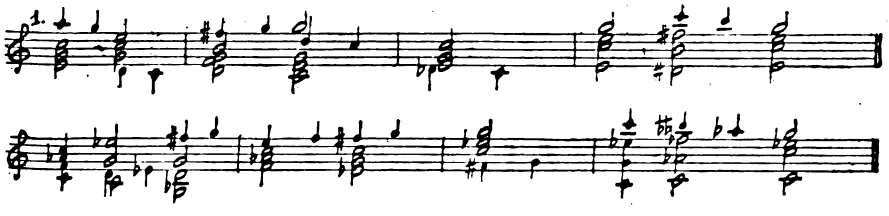
§ **425.** — La parentela tra appoggiatura e ritardo si manifesta in guisa speciale in quei casi nei quali il suono costituente appoggiatura, pur non preceduto da omofono suono di eguale altezza nella istessa voce, è preceduto da suono omofono a distanza di 8ª in altra voce; in tale caso si potrà anzi parlare di un Quasi-ritardo.

Esempio 912.



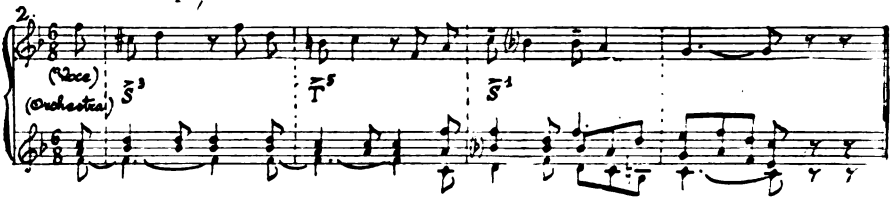
§ **426.** — **A.** L'appoggiatura può presentarsi simultanea a suono omofono in 8ª al suono di arrivo e talora persino simultanea a suono omofono in unissono al suono di arrivo, specialmente quando le due parti siano realizzate da strumenti diversi oppure, ed anche meglio, l'una da strumento, l'altra da voce umana.

Esempio 913.



Digitized by Google

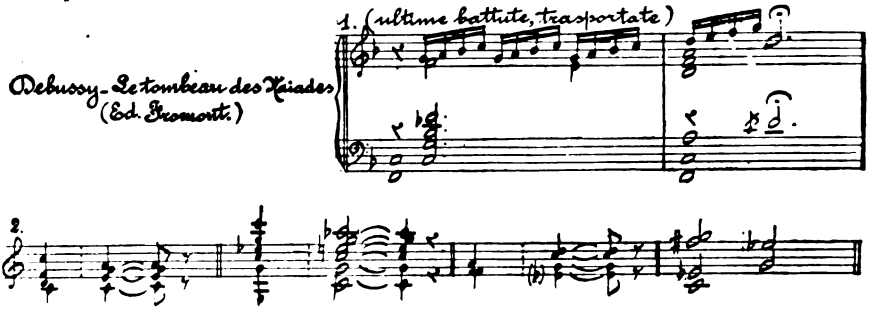
*Seguito dell'*Esempio 913.



B. Nei casi indicati alla precedente lettera A, il suono di arrivo può nella voce realizzante l'appoggiatura rimanere inespresso, quasicchè la sua funzione venga assunta, nell'altra voce, dall'omofono suono simultaneo all'appoggiatura; questa viene, in tal caso, usualmente indicata come *appoggiatura non risolta*. Eccone esempî:

1) con simultaneità a distanza di 7ª o di 9ª; 2) a distanza di 2ª:

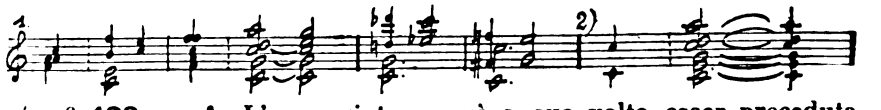
Esempio 914.



§ **427**. — Appoggiature possono presentarsi in più linee, parallele o per moto contrario. Eccone esempî:

1) con appoggiature risolte; 2) con appoggiature non risolte:

Esempio 915.

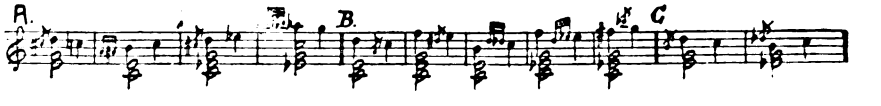


§ **428**. — **A**. L'appoggiatura può a sua volta esser preceduta da un suo prefisso non accentato, rispetto al quale essa sarà adunque suono di arrivo; vedi es. 916 A.

B. Il suono di arrivo rispettivo all'appoggiatura può pure essere ornato da un suo prefisso non accentato, il quale verrà così ad inserirsi fra l'appoggiatura e il rispettivo suono di arrivo; vedi es. 916 B.

C. D'altra parte un'appoggiatura può venire ad inserirsi tra un prefisso e il rispettivo suono di arrivo; vedi es. 916 C.

Esempio 916.



Digitized by Google

Parte II. — SUFFISSI.

Capo unico.

§ **429.** — **A.** Un non accentato suono o gruppo di suoni puramente tetracordali (quindi estraneo alla Triade o Paratriade che lo precede e a quella che lo segue), può far ala a suono triadico o paratriadico seguendolo anzichè precedendolo; il suono triadico o paratriadico si dirà in tal caso *suono di partenza* e il susseguente suono o gruppo di suoni tetracordali si dirà *suffisso*.

B. Il suffisso sarà:

— semplice o composto, a seconda che risulti costituito da un solo suono o da un gruppo di suoni;

— inferiore o superiore, omomodale o (tutto o in parte) eteromodale, rispetto al suono di partenza;

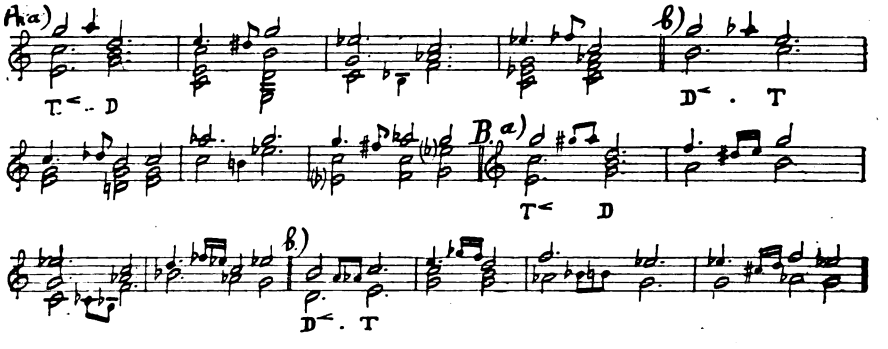
— diatonico o parallelo o cromatico, a seconda che i suoi elementi siano diatonici o paralleli o in parte diatonici, in parte paralleli.

§ **430.** — Ecco esempî:

A. di suffisso semplice, *a*) omomodale, *b*) eteromodale;

B. di suffisso composto, *a*) omomodale, *b*) in tutto o parte eteromodale:

Esempio 917.



Parte III. — ANTICIPAZIONI E INSERZIONI.

Capo I. — ANTICIPAZIONI.

§ **431.** — **A.** Se mentre perdura una prima Triade o una Paratriade si presenti un prefisso semplice omofono a suono costitutivo di una diversa immediatamente successiva Triade o Paratriade, quel

Digitized by Google

prefisso prende usualmente la qualifica di *anticipazione*, quasicchè anticipasse in funzione triadica la presenza della seconda Triade o Paratriade mentre perdura la prima.

Possiamo osservare che questa usuale interpretazione del fatto non risponde esattamente all'essenza di esso quando si tratti di un unico prefisso semplice (linea unica): questo anzi (per la simultanea presenza di a lui estranea Triade) accentua la sua caratteristica puramente tetracordale e non triadica, quindi la sua natura di prefisso. L'interpretazione usuale è meglio accettabile quando simultanei prefissi semplici in più linee presentino almeno due suoni omofoni a due suoni della 2ª Triade, in guisa da preindicare questa 2ª Triade e prevenirla.

§ **432.** — **A.** Dell'anticipazione possono distinguersi due diversi tipi:

— il 1° tipo si avrà quando il suono triadico successivo ed omofono al prefisso semplice si presenti nell'istessa voce che il prefisso, costituendone il suono di arrivo, e tale tipo prenderà il nome di *anticipazione diretta*;

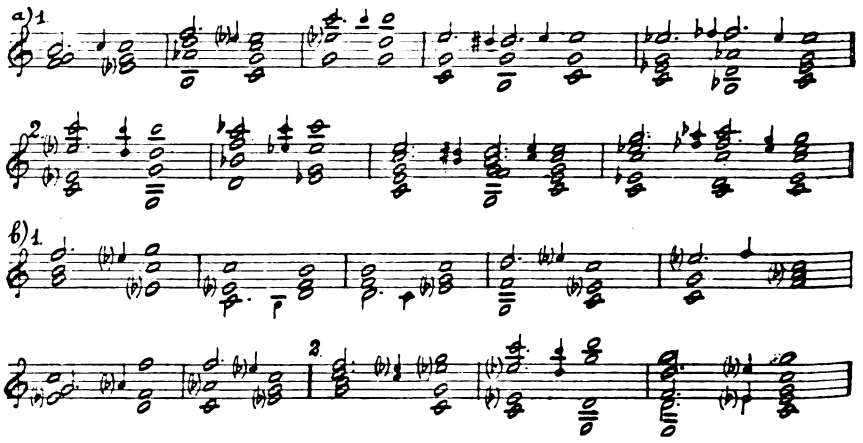
— il 2° tipo si avrà quando il suono della 2ª Triade omofono e successivo al prefisso si presenti in voce diversa da quella del prefisso e questo proceda invece ad altro suono della stessa 2ª Triade; in tal caso si avrà l'*anticipazione indiretta*, ed essa potrà essere inferiore o superiore rispetto al suono di arrivo.

B. Ecco esempî:

a) di anticipazione diretta, 1) in una sola linea, 2) in più linee;

b) di anticipazione indiretta, 1) in una sola linea, 2) in più linee:

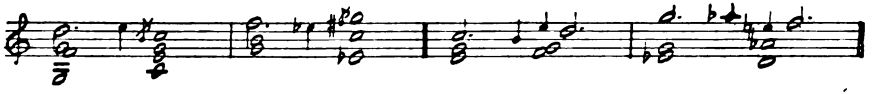
Esempio 918.



Digitized by Google

§ **433.** — Fra l'anticipazione e il rispettivo suono di arrivo non è escluso che possa inserirsi un prefisso di altro tipo procedente al suono di arrivo stesso.

Esempio 919.



Capo II. — INSERZIONI.

§ **434.** — **A.** Un suono non accentato e con carattere puramente tetracordale può presentarsi in una stessa voce inserito fra due da lui diversi ma fra loro omofoni suoni triadici o paratriadici a lui contigui, in guisa da poter quasi apparire come suffisso rispetto al solo suono che lo precede e quasi come prefisso rispetto al solo suono che lo segue.

B. In questo speciale caso il suono ornamentale viene usualmente indicato colla vaga espressione *suono che dà la volta;* esso sarà meglio individualizzato qualificandolo come *inserzione.*

§ **435.** — L'inserzione, simile in questo al prefisso semplice, era ai tempi di Bach costituita sempre soltanto da suono appartenente ai Tetracordi originarî.

Nelle musiche moderne si preferisce spesso darle carattere di sensibile rispetto al suono triadico e la si costituisce quindi anche con suoni di Tetracordi estensivi e paralleli.

§ **436.** — **A.** L'inserzione può essere, rispetto al suono triadico: inferiore o superiore, omomodale o eteromodale, diatonica o parallela; vedi casi A dell'es. 920.

B. L'inserzione può costituire intervallo di 8ª eccedente o diminuita con simultaneo suono emesso da altra voce; vedi casi B dell'es. 920.

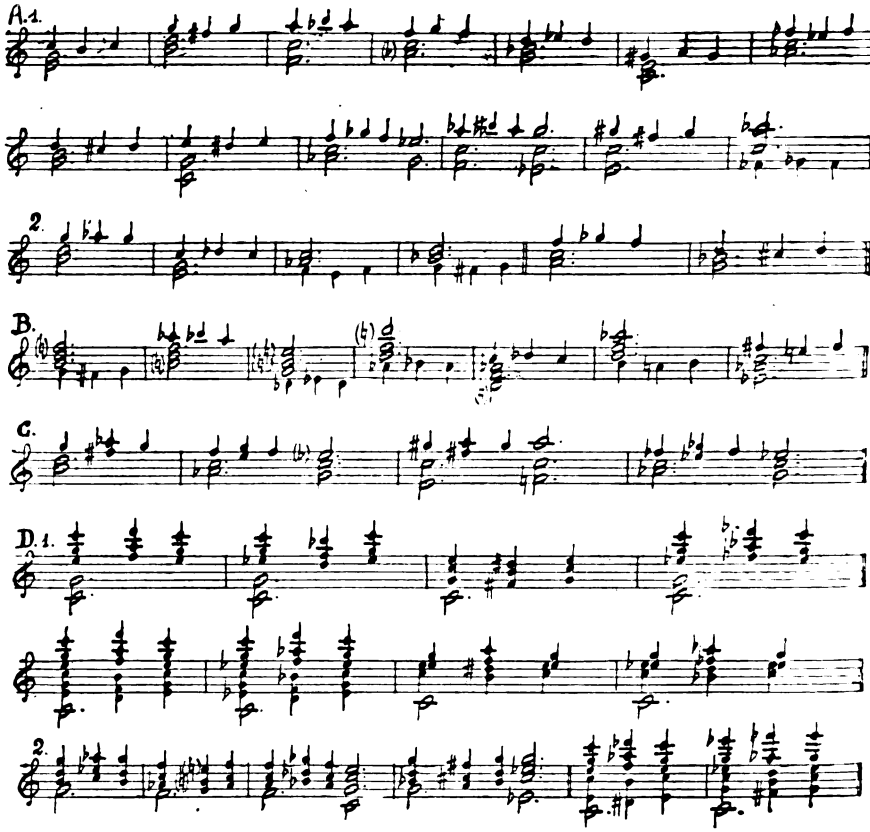
C. Si possono presentare simultanee un'inserzione inferiore e un'inserzione superiore adornanti uno stesso ed unico suono triadico o paratriadico; vedi casi C dell'es. 920.

D. Si possono presentare due o più linee simultanee di inserzioni, procedenti per moto parallelo o contrario; ed anch'esse possono dar luogo ad intervalli di 7ª eccedente, di 9ª diminuita, di 2ª diminuita; vedi casi D dell'es. 920.

Digitized by Google

E. Ecco alcuni esempî di inserzioni 1) omomodali, 2) eteromodali:

Esempio 920.



Digitized by Google

Sezione III.
SOSTITUTI

§ **437.** — Talora al posto di un sottinteso suono, con funzione tetracordale di sensibile e con funzione triadica o paratriadica di 3ª, si presenta in veste di *sostituto* e con carattere prettamente tetracordale, non accompagnata quindi da Centro di cui possa esser 3ª, la rispettiva indicatrice, dalla quale si passa poi direttamente alla rispettiva méta, suono costitutivo di nuova Triade.

Capo I. — SOSTITUTO PURO.

§ **438.** — Un'indicatrice ha puro carattere di sostituto e quindi di suono prettamente tetracordale quando oltre alle suindicate condizioni si verifica uno dei seguenti fatti:

A. che sia espressa la rispettiva iniziale tetracordale con funzioni di Centro triadico o Paratriadico, oppure

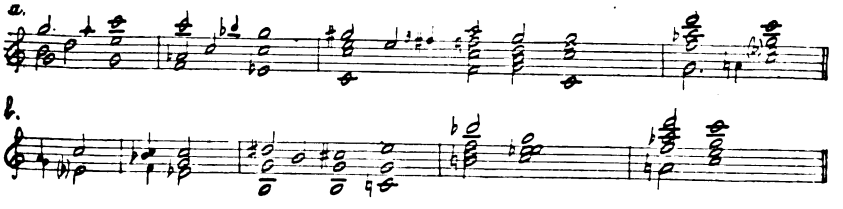
B. che la possibilità di attribuire a detta indicatrice funzione di 3ª di una propria Triade vada ad urtare contro la simultanea espressa presenza della 3ª della Triade inversa, ciò che può accadere negli ambiti prodiatonico, cromatico e diacromatico.

Appunto in questi e soltanto in questi casi si ha il *sostituto puro*,

§ **439.** — Il sostituto quando sia inaccentato si comporta come un prefisso e quando sia accentato si comporta come un'appoggiatura, cui però, in questo caso, verrebbe a mancare del tutto (sia nell'istessa che in ogni altra voce) il suono triadico di arrivo.

§ **440.** — Esempî di sostituto *a*) non accentato, *b*) accentato:

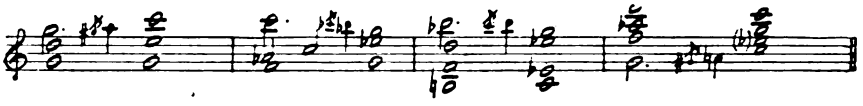
Esempio 921.



Digitized by Google

§ **441.** — Al sostituto può applicarsi un prefisso; eccone esempî:

Esempio 921 bis.



Capo II. — SOSTITUTO SPURIO.

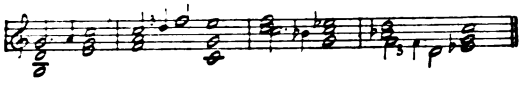
§ **442.** — Il carattere di sostituto può talora venire attribuito anche a quella indicatrice la quale — pur verificandosi le condizioni generali esposte al § 437 — non sia accompagnata simultaneamente dalla rispettiva iniziale tetracordale in funzione di Centro triadico o paratriadico e neppure da suono che contrasti l'attribuirle funzione di 3ª triadica.

In tale caso si avrà però soltanto un *sostituto spurio*.

§ **443.** — **A.** L'attribuzione del carattere di sostituto spurio sarà naturalmente tanto più ammissibile quanto più, per la mancanza di accento e per la breve durata, il suono in questione mostri in prevalenza un carattere tetracordale.

B. Ecco esempî di sostituto spurio:

Esempio 922.



§ **444.** — Tutti i generi di suoni di passaggio, di suoni ornamentali, di sostituti, contemplati in questo libro VI, trovano riscontro in altrettali forme imitative dentro ai Gruppi pseudo-cadenzali e dentro alle Zone cadenzali.

FINE.

Torino, 1916-1924.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

N. 43. LORIA. ***La sintesi economica*** . . . . . L. 24 —
» 44. SPENCER H. ***L'evoluzione del pensiero*** . . . . . » 20 —
» 45. GIOBERTI V. ***La teorica della mente umana — Rosmini ed i rosminiani — La libertà cattolica*** . . . . . » 19,50
» 46. COVOTTI A. ***La vita e il pensiero di A. Schopenhauer*** . » 13 —
» 47. PASTORE A. ***Sillogismo e proporzione*** . . . . . » 9,10
» 48. LEA E. C. ***Storia dell'inquisizione*** . . . . . » 36 —
» 49. CHIAPPELLI A. ***Dalla critica al nuovo idealismo*** . . . » 10,40
» 50. NIETZSCHE F. ***Ecce Homo.*** — 3ª edizione . . . . . » 7 —
» 51. PAULSEN F. ***Introduzione alla filosofia*** . . . . . » 13 —
» 52. GRANT-ALLEN. ***L'Evoluzione dell'Idea di Dio*** . . . . . » 15,60
» 53-54-55. WAGNER H. ***Trattato di geografia generale.*** — Tre volumi . . . . . » 60 —
» 56. SERGI G. ***L'Uomo*** secondo le origini, l'antichità, le variazioni e la distribuzione geografica. — Con numerose tavole e fig. » 40 —
» 57. FACCIOLI A. ***Trattato di Aviazione.*** — Con figure . . . » 10,40
» 58. DE SANCTIS G. ***Storia della Repubblica Ateniese*** . . . *(esaurito)*
» 59. WEININGER E. ***Sesso e carattere.*** — 2ª edizione . . . . » 30 —
» 60. KOBATSCH R. ***Politica economica internazionale*** . . . » 24 —
» 61. SPINOZA B. ***L'Etica — Della correzione dell'intelletto*** . » 20 —
» 62. KANT E. ***Prolegomeni ad ogni metafisica futura*** . . . *(esaurito)*
» 63. COSTA A. ***Filosofia e Buddhismo*** . . . . . leg. » 25 —
» 64. MOSCA G. ***Elementi di scienza politica*** . . . . . » 32 —
» 65. MANARESI A. ***L'impero romano e il Cristianesimo*** . . . » 24 —
» 66. TUNZELMANN G. ***Il problema dell'Universo*** . . . . . » 18,20
» 67. RATZEL F. ***Geografia dell'Uomo*** . . . . . » 30 —
» 68. ZINI Z. ***La doppia maschera dell'universo*** . . . . . » 28 —
» 69. JEMOLO A. C. ***Stato e Chiesa*** . . . . . » 13 —
» 70. CROSA E. ***La sovranità popolare dal medio evo alla rivoluzione francese*** . . . . . » 16 —
» 71-72. DE SANCTIS G. ***Storia dei Romani.*** — Vol. III. Parte I e II » 60 —
» 73. NICEFORO A. ***La misura della vita.*** Applicazione del metodo statistico alle scienze naturali, alle scienze sociali e all'arte *(esaurito)*
» 74. SERGI G. ***Italia - Le origini.*** — Con 38 tavole . . . . » 45 —
» 75. BIANCHI. ***La meccanica del cervello e la funzione dei lobi frontali.*** — Con 61 figure e 4 diagrammi . . . . . » 50 —
» 76. TOFFANIN. ***La fine dell'umanesimo*** . . . . . » 24 —
» 77. DE PRETTO O. ***Lo spirito dell'Universo.*** — Con tavole . » 28 —
» 78. TURCHI N. ***Storia delle religioni.*** — 2ª edizione . . . . » 60 —
» 79. MASCI F. ***Pensiero e conoscenza*** . . . . . » 35 —
» 80. LORIA A. ***I fondamenti scientifici della riforma economica*** » 60 —
» 81. DE SANCTIS G. ***Storia dei Romani.*** — Vol. IV. Parte I . » 68 —
» 82. VACCA R. ***Il diritto sperimentale*** . . . . . » 25 —
» 83. NATUCCI A. ***Il concetto di numero e le sue estensioni*** . » 40 —
» 84. RICCIOTTI G. ***Il libro di Geremia*** . . . . . » 36 —
» 85. LOMBROSO C. ***L'uomo delinquente.*** — Con molte tavole . » 45 —
» 86. JOHNSTON H. H. ***Storia della colonizzazione dell'Africa.*** — Con carte . . . . . » 54 —

NB. — Questi volumi si possono avere legati elegantemente in tela con fregi artistici con aumento sul prezzo di L. 5 — per ogni volume.

Digitized by Google

Digitized by Google